نعيم اسماعيل

هذا العدد من « المعرفة » يختتم تجربة ثقافية أصبح عمرها الآن سبع عشرة سنة . ومع اكتمال هذه التجربة الثقافية واطلالها على العام الثامن عشر ، نكون قد افتقدنا زميلا عزيزاً أسهم اسهاماً مباشراً في الاخراج الفني للمعرفة بالحدود والامكانات التي تسمح بها مجلة فكرية ثقافية تهتم بالجوهر أكثر مما تحتفي بالمظهر ، وتحاول أن تؤكد على الصلات والوشائج الوثيقة التي تربط بين مختلف أنشطة وفعاليات ما يسمى بالدراسات الانسانية .

لقد كان الفنان الراحل « نعيم اسماعيل » الذي تفتقده في « المعرفة » بقدر ما يفتقده الوسط الفني والثقافي المحلي والعربي ، نموذجاً ناصعاً للفنان والمثقف الذي أوشك أن يتقن المعادلة الصعبة التي طرحت على عرب القرن العشرين ، وهي معادلة التواصل بين التراث والمعاصرة ، والبحث في فائض الحيوية التي يمتلكها الماضي العربي الحضاري على الحاضر الراهن الذي يوصف كل تقدم فيه بأنه حصيلة للفكر والعمل الاوروبي ، واستقصاء التراث العربي في قاعه المعرفي وباعتباره مصدراً هاماً من مصادر الابداع الذي يتيح لعرب هذا الزمان أن تكون لهم شخصيتهم المتميزة واسهامهم الفعال في حضارة العصر ، لا أن يعيشوا على الهامش مستهلكين لأدوات الاستهلاك وحسب .

وهكذا فقد كان في طليعة اهتمامات الفنان الفقيد ، تطويع مناهج

وأساليب وطرائق في فنون الزخرفة العربية على صعيد الشكل ، تبرز فيها صيغة عربية أصيلة في الأداء الفني يتوحد فيها الروحان : الروح التراثي الغابر والروح المعاصر المتجدد . ولم تقتصر تجربة نعيم اسماعيل ـ التي لا نقيمها في هذه السطور وانما نشير اليها تعبيراً عن تقدير عميق وحزن أعمق لفقدان فنان متميز وأصيل ـ على استلهام الصيغة العربية الخاصة بالأداء الفني ، وانما كان يحاول باستمرار ، استعادة المضامين العربية التراثية كمصدر أساسي من مصادر الابداع العربي المعاصر ، فكان أن أبدى اهتماماً خاصاً بقصة حي بن يقظان لابن طفيل الاندلسي ، وعجائب المخلوقات للقزويني ، وحكايات ألف ليلة وليلة ، مستهدفاً تجاوز الزخرفية القائمة على التكرار والتناظر الذي يفتقر الى العفوية ، من أجل خلق صيغة العربية الفنية التي تمتلك من المرونة والاتساع ما يتيح لها أن تستوعب عصرنا الراهن بكل ما يتسم به من نزعات تحديثية تكاد لا تقف عند حد من الحدود .

رحم الله الفنان الراحل نعيم اسماعيل الذي لا نظن ان رسالته العربية في الفن ستكف عن أن تزهر وتورق وتثمر .

« المعرفة »

كلام في الكلام العربي

٤

في سيكولوجية الأمثال العربية

-٢-

جورج صدقني

من قصة الزبّاء وحدها استخلصنا سبعة عشر مثلاً ، وغاب عنا غيرها (١) . غير ان خمسة فقط من اصل الأمثال السبعة عشر مايزال يستخدم في لغة المحدثين اليوم . لذا سنسلك الآن مسلكاً معكوساً ، فنختار بعض الأمثال العربية التي لاتزال مألوفة وشائعة الاستخدام حتى اليوم ، ونردّها الى اصولها ؛ فنروي قصتها الاصلية .

٣/٥ — من الأمثال العربية السائرة حتى يومنا هذا المثل القائل :«مكره اخوك لابطل » ؛ يضرب لمن يُحمل على امرٍ حملاً ، فيقوم به مضطراً ، لا مختاراً . ولهذا المثل قصة طويلة ، وفيها امثال اخرى عديدة ، هذا جانب منها :

كان رجل اسمه بَيهَس من بني فزارة بن ذبيان مع إخوته الستة — وكان أصغرهم — يرعون إبلاً لهم ، فأغار عليهم ناس من بني أشجع ، فقتلوا ستة الإخوة جميعاً ، وبقي بيهس . ذلك انهم ظنوا انه احمق ، فترددوا في قتله ، وقال بعضهم :

---

(١) انظر مقالتنا في العدد ٢٠٢ — كانون الاول / ديسمبر ١٩٧٨ من مجلة «المعرفة». ومن الامثال التي غابت عنا في قصة الزباء : رأي فاتر وغدر حاضر ؛ قاله قصير عندما خالف أهل الرأي من حاشية جذيمة — لا يشق لها (أو له) غبار ؛ قاله قصير عن «العصا» فرس جذيمة — آخر البز على القلوص ؛ قاله قصير للزباء عندما عاد اليها بقافلته من الحيرة بالعراق . وفي القصة امثال اخرى ايضا .

ــ ينحسب عليكم برجلٍ ، ولا خير فيه .

فتركوه . غير ان بيهساً لم يكن ــ على مايبدو ــ احمق كظن الناس به ؛ فقد احتال على الذين قتلوا إخوته ، وقال لهم :

ــ خذوني معكم إلى الحي ؛ إن تركتموني وحدي ، اكلتني السباع ، وقتلني العطش .

فأخذوه معهم . وفي اليوم التالي نحروا جزوراً ليأكلوا ، وكان يوماً شديد الحرّ ، فقال واحد منهم :

ــ ظللوا لحمكم لئلا يفسد .

فقال بيهس : ــ لكن بالأثلات لحماً لا يظلّل .

وكان يعني لحم إخوته المقتولين ؛ فذهبت مثلاً ... ولما اتى امه واخبرها خبر إخوته ، وكانوا احب إليها منه ؛ قالت :

ــ ماجاءني بك من بين إخوتك ؟

فقال بيهس : ــ لو خيّرتِ لاخترتِ .

يعني لو كان لك الخيار لاخترت ، ولكن ليس لك الخيار ؛ فذهبت مثلا ايضا ... ولما رقّت له بعد ذلك وعطفت عليه ، قال الناس متعجبين:

ــ لقد احبت أم بيهس بيهساً !

فقال بيهس مفسراً : ــ ثكلٌ ارامها ولداً !

اي جعلها رؤوماً أو عطوفاً ؛ فذهبت مثلا .

بعد ذلك جعلت امه تعطيه ثياب إخوته ، فيلبسها ويقول :

ــ ياحبذا التراث لولا الذلة .

فأرسلها مثلاً .

وذات مرّة مر بنسوة من قومه يصلحن امرأة يردن إهداءها لبعض

من قتلوا إخوته . فكشف ثوبه عن عورته ، وغطى به رأسه ، وكأنه يعبّر عن استنكاره مايفعلن . فقلن له :

ــ ويحك ! ماتصنع ؟!

فقال : ــ البس لكل حالة لبوسها ...

فذهبت مثلاً أيضاً .

وكانت امه لاتفتأ تحثه على طلب الثأر ، وتشكو تقاعسه عن ذلك ؛ فلما علم بأن ناساً من بني أشجع (قاتلي إخوته) في غار يشربون فيه ، احتال على خالٍ له يقال له « أبوحنش » ، ليستعين به على طلب الثأر ، فقال له :

ــ هل لك فيغنيمةباردة؟.(ذهبتمثلاً) غارٌ فيهظباء ، لعلنا نصيب منها .

فاستخف الفرح اباحنش ، وانطلق يبهس به حتى اقامه على باب الغار . ثم دفع به إلى الداخل ، وهو يقول : « ضرباً أباحنش ! ضرباً أبا حنش ! إن أبا حنش لبطل ! » ؛ وابو حنش يجيب : « مكره اخوك لابطل ! » ، فارسلها مثلاً .

٤/٥ ــ من الامثال العربية الحية حتى ايامنا هذه المثل القائل : « اليوم خمر وغداً امر » . وقصته مشهورة ، خلاصتها أن الشاعر العربي امرا القيس بن حجر الكندي كان ابوه ملكاً على كندة ، وقد طرده للشعر والغزل ، ذلك ان الملوك كانت تأنف من الشعر . ثم قتل ابوه على أيدي بني أسد بن خزيمة ، فجاءه الاعور العجلي ، فأخبره بقتل أبيه . فقال امرؤ القيس :

ــ ضيّعني صغيراً ، وحملني دمه كبيراً . لاصحو اليوم ، ولا شرب غداً . اليوم خمر ، وغداً امر .

فذهب قوله مثلاً .

٥/٥ ــ ومن الامثال العربية السائرة حتىاليوم المثلالقائل: « إن غداً

لناظره – أي لمنتظره – قريب » . وقصة هذا المثل طويلة ، خلاصتها أن النعمان بن المنذر ، ملك الحيرة ، خرج يتصيد على فرسه ، فذهب بـه الفرس في الأرض ولم يقدر عليه ، وانفرد عن أصحابه . واكفهر الجو ، واخذته السماء ، فطلب ملجأ يلجأ إليه ، الى أن بلغ منزلا فيه رجل من طيء يقال له « حنظلة » ، ومعه امرأة له ، فقال لهما :

– هل من مأوى ؟

فقال حنظلة : – نعم .

وقال الطائي لامرأته ، وهو لا يعرف الملك النعمان : – أرى رجلا ذا هيئة ، وما أخلقه أن يكون شريفا خطيرا ، فما الحيلة ؟

قالت : – إذبح الشاة .

فقام الرجل الى شاته ، ولم يكن له غيرها ، فاحتلبها ، ثم ذبحها ، واطعم النعمان من لحمها ، وسقاه من لبنها ، وجعل يحدثه بقية ليلته . فلما أصبح النعمان لبس ثيابه ، وركب فرسه ثم قال : – يا أخا طيء ، اطلب ثوابك ، أنا الملك النعمان !

فقال الطائي : – أفعل ، إن شاء الله

وبعد زمان أصابت الطائي نكبة وساءت حاله ، فقالت له امرأته :

– لو أتيت الملك ، لاحسن اليك .

فاقبل حتى انتهى الى الحيرة ، ووقف بين يدي النعمان ، ووافق ذلك يوم بؤس النعمان ، فلما نظر النعمان إليه عرفه ، وقال له : – الطائي المنزول به ؟

قال : – نعم .

قال النعمان : – أفلا جئت في غير هذا اليوم ؟

قال حنظلة : – أبيت اللعن ! وما كان علمي بهذا اليوم ؟

قال الملك : ـ والله لو سنح لي في هذا اليوم « قابوس » ابني ، لم اجد بدا من قتله . فاطلب حاجتك من الدنيا ، وسل ما بدا لك ، فإنك مقتول !

قال الطائي : ـ ابيت اللعن ! وما اصنع بالدنيا بعد نفسي ؟

قال النعمان : ـ لا سبيل إليها !

قال الطائي : ـ إن كان لابد ، فاجّلني حتى الم ّ باهلي ، فاوصي اليهم ، واهيء حالهم ، ثم أنصرف اليك .

قال النعمان : ـ اقم لي كفيلا بموافاتك .

فالتفت الطائي الى رجل من بني شيبان كان بجنب النعمان طالبا منه ان يتكفل به ، فابى . فوثب اليه رجل من كلب ، يقال له « قراد ابن أجدع » ، فقال للنعمان : ـ ابيت اللعن ! هو عليّ !

فضمّنه اياه ، على ان يقتل بدلا منه اذا لم يعد حنظلة بعد ان يحول عليه الحول . ولما بقي من الاجل المحدد يوم ، قال النعمان لقراد :

ـ ما اراك إلا هالكا غدا .

فقال قراد :

فإن يكّ صدر هذا اليوم ولى فإن غـدا لنـاظره قريب

فذهب قوله هذا مثلا . وللقصة بقية جديرة بإن نروي طرفا منها :

لما أصبح النعمان ركب في خيله متسلحا ، واخذ قرادا معه ، وامر بقتله . فقال له وزراؤه : ـ ليس لك ان تقتله حتى يستوفي يومه .

فتركه . وكان النعمان يشتهي ان يقتله ، ليفلت الطائي من القتل . فلما كادت الشمس ان تغيب ، وقراد قائم مجرد في إزار على النطع ، والسياف الى جنبه ، وقد امر النعمان بقتله ، اذ ظهر لهم شخص من بعيد . فقيل للنعمان : ـ ليس لك ان تقتله حتى يأتيك الشخص ، فتعلم من هو .

فكفّ ، حتى انتهى اليهم الرجل ، فإذا هو الطائي . فلما نظر اليه النعمان شق عليه مجيئه ، وقال له : ـ ما حملك على الرجوع بعد إفلاتك من القتـل ؟

فقال الطائي : ـ الوفاء !

ومنذ ذلك اليوم ترك النعمان القتل ، وابطل تلك السنّة ، وعفا عن قراد والطائي ، وقال : ـ والله ما ادري ايهما اوفى واكرم ، اهذا الذي نجا من القتل فعاد ، أم هذا الذي ضمنه ؟ والله لا اكون الام الثلاثة .

٥/٦ ـ وغير هذه الامثال التي سردنا مئات من الامثال ، ولكل مثل منها قصة ايضا . ولكن هل تنفرد الامثال العربية دون غيرها بهذه الميزة ؟

٥/٦/١ ـ الجواب بالإيجاب، فليس في اللغات الأخرى ـ بقدر ما نعلم ـ قصص للأمثال ، على هذا النحو . صحيح ان هناك « حكايات لافونتين » Fables في اللغة الفرنسية ، وحكايات « كليلة ودمنة » لدى الهنود، ولكنه امر مختلف اختلافاً جذرياً . فحكايات لافونتين وكليلة ودمنـة تجري على ألسنة الحيوانات ، اي انها لم تحدث بالفعل . انها حكايات خيالية مؤلفة تأليفاً ، اي غير واقعية . اما قصص الامثال العربية فهي قصص واقعية ، حدثت في زمان ومكان معينين ، وابطالهـا اشخاص حقيقيون ، عاديون مغمورون ، او عظماء طبقت شهرتهم الآفاق (شعراء، ملوك . . .) . وإذا لم تكن قصصاً واقعية ، فالمفترض أنهـا ـ بوجـه العموم ـ قصص واقعية ، أو أنها ليس لها « مؤلف » ، وعلى الاقل ليس لها مؤلف معروف .

٥/٦/٢ ـ رد على ذلك أن كل حكاية من حكايات لافونتين او كليلة ودمنة تعبر في مجملها عن « حكمة » عميقة ، تكشف الحقيقة للانسان ، وتنير أمامه الطريق إلى السلوك الذي يعود عليه بالنفع او الفائدة ، او يجلب له السعادة ، وما إلى ذلك . اما قصص الامثال العربية فلاتنطوي علـى « حكمة » بالضرورة ، بل إنها ، في كثير من الاحيان ، « بعيدة عن الحكمة »،

إذا جاز لنا أن نقول ذلك . فهل هناك أكثر بعداً عن الحكمة من عودة الطائي إلى الملك النعمان ، لكي يفصل السياف عنقه عن جسده وفاءً بالوعد ؟!

٣/٦/٥ — بالمقاييس العادية هذا جنون ! ولكن أليس هذا الجنون جنوناً يبعث الإعجاب ؟ أين من هذا الجنون « انتحار سقراط » ؟! أليس هذا الجنون « مثالياً » ؟ ألا يعدّ « المثل الأعلى » للوفاء بالوعد ؟ وليس بعد قصص الأمثال العربية عن الحكمة نقصاً ولا ضعفاً ؛ بل إنه سرّ جمالها وعبقريتها وأصالتها .

٤/٦/٥ — ثم إن حكايات لافونتين وكليلة ودمنة لاتنتهي بالضرورة إلى عبارة تذهب مذهب الأمثال — على غرار قصص الأمثال العربية — بل تعبر الحكاية بكاملها ، في معظم الأحيان ، عن الحكمة المقصودة . أما قصص الأمثال العربية فتنتهي ، بالضرورة ، إلى عبارة هي التي تصير « مثلاً » ، وتظل الألسن تتناقلها ، حتى بعد أن تغيب القصة عن الذاكرة ويطويها النسيان .

٥/٦/٥ — إن الأمثال العربية تنفرد ، دون غيرها ، بأن لكل مثل قصته الخاصة به . ولكن مادلالة هذا ، وما مغزاه ؟ إن لهذا دلالة هامة ومغزى عميقاً ؛ فهو يعني أن المثل الأعلى في الفكر العربي القديم ليس فكرة مجردة خالية من الحياة ، بل هو من صميم الحياة نفسها ؛ وليس معنى خالصاً يتخذ مكانه بين غيره من المعاني في عالم مستقل خاص بهذه المعاني (عالم المعاني ، أو عالم المثل عند أفلاطون) ، بل إن المثل الأعلى العربي « حادثة تاريخية زمانية » — إذا صح التعبير — تحدث في الواقع الحقيقي المعاش ، وإن كان أسمى من هذا الواقع ؛ وهو — على سموّه وعلوّه ، أو مفارقته (transcendance) بحسب التعبير الفلسفي المعاصر — قابل لأن تنزله إرادة الإنسان — من حيث إن الإنسان صبوة لتحقيق المثل الأعلى — من عليائه ، فتحققه على أرض الواقع تحقيقاً عملياً ، بدليل أنها حققته بالفعل . بكلمة واحدة ، هذا يعني أن الإنسان قادر على بلوغ المثل الأعلى في الواقع .

٥/٧ ـ لاحظنا ان لكل مثل عربي قصة (راجع الفقرة ٥/١) ، وهناك ملاحظة ثانية تتفرع من هذه الملاحظة الأولى وتكملها ، وهي ان عدداً كبيراً جداً من الأمثال العربية ، قد يتجاوز الألف ، يرد الفعل فيها ـ إذا كان فيها فعل ـ بصيغة **الفعل الماضي** . واذا كان صحيحاً ان الفعل في عدد لايستهان به من الأمثال العربية يرد بصيغة المضارع ، وفي عدد قليل بصيغة الأمر ، فإن الأمر يختلف عن هذا اختلافاً جذرياً في اللغات الأجنبية ، بل يكاد يكون على العكس : فمعظم الافعال في أمثال اللغات الأجنبية ترد بصيغة الأمر ، واقل من ذلك بصيغة المضارع ، أما ورود الفعل بصيغة الماضي فحالة ينفرد بها المثل العربي دون غيره ، على قدر مانعلم .

٥/٧/١ ـ ذكرنا في فقرات سابقة عدداً من الأمثال العربية ذوات الفعل الماضي : (شبّ) عمرو عن الطوق ـ بيقة (صرم) الأمر ـ لأمر ما (جدع) قصير انفه ـ (جاء) بما (صاى) و (صمتا) ـ لو (خيرتِ) لـ (اخترت) ـ ثكل (أرأمها) ولداً .

٥/٧/٢ ـ وفي العربية أمثال من ذوات الفعل الماضي غير هذه الكثير الكثير . وفيما يلي نورد بعضاً من هذه الأمثال ، التي ماتزال شائعة ومتداولة حتى اليوم :

عاد بخفي حنين . اكل الدهر عليه وشرب . القول ماقالت حزام . انجز حر ما وعد . أوسعتهم سبّاً واودوا بالإبل . بلغ السيل الزبى . خلا لك الجو . ذهب امس بمافيه . ذهبوا (أو تفرقوا) ايدي سبا . رضي من الغنيمة بالإياب . سبق السيف العذل . ضربه ضرب غرائب الإبل . عاد الامر إلى نصابه . على اهلها (اونفسها) جنت براقش . في الصيف ضيّعت اللبن . قد أسمعت لو ناديت حياً . افرخ روعة . حمي الوطيس . قد قيل ذلك إن حقاً وإن كذباً . كاد يشرق بالريق (بصرف النظر عن إعراب فعل « كاد » بحسب قواعد اللغة العربية، فإن المعنى ينصرف إلى الماضي). وقعت بينهم حرب داحس والغبراء . قطعت جهيزة

قول كل خطيب . قلب الامر ظهراً لبطن . قلب له ظهر المجن . القمه حجراً . لما اشتد ساعده رماني . وأفق شن طبقة . لو ذات سوار لطمتني . ماحك جلدك مثل ظفرك . ماحك ظهري مثل يدي . ماعدا مما بدا مات حتف انفه . يداك اوكتا وفوك نفخ . ان العصا قرعت لذي الحلم . برح الخفاء . بل السكين العظم . بلغ منه المخنق . تركتهم في حيص بيص . تباعدت العمة من الخالة . تركته تغنيه الجرادتان . تحللت عقده . اختلط الحابل بالنابل . ثل عرشه . ثار ثائره . جاؤوا بقضهم وقضيضهم . جعله نصب عينيه . جاء يجر رجليه . كال له الصاع صاعين . جاء وفي راسه خطة . جاء بصحيفة المتلمس . جاؤوا على بكرة ابيهم . جاؤوا عن آخرهم . ترك له الحبل على الغارب . ذهبوا شذر مذر . ذهب ادراج الرياح . ذهبوا تحت كل كوكب . رماه الله بثالثة الاثافي . رب اخ لك لم تلده أمك (المعنى ينصرف الى الماضي) . رأى الكوكب ظهراً . رجع ادراجه . استراح من لاعقل له . القى الكلام على عواهنه . زلت به قدمه . سكت دهراً ونطق كفراً . سقط في يده . شق عصا الطاعة . صدقته الكذوب . صاحت عصافير بطنه . ضرب اخماساً لاسداس . ضاقت عليه الأرض برحبها . أعطاه غيضاً من فيض . أعطى القوس باريها . اعذر من انذر . قد شمرت عن ساقها فشمري . القى عصا الترحال . أدلى بدلوه في الدلاء . وقع القوم في ورطة . أوردها سعد وسعد مشتمل ـ ما هكذا ياسعد تورد الإبل !

أما الأمثال العربية من ذوات الفعل الماضي ، التي لم تعد متداولة في اساليب المعاصرين ، فهي اكثر من هذه بكثير .

٣/٧/٥ ـ ان لكل مثل من هذه الأمثال قصة . ونكتفي هنا ـ على سبيل المثال ـ برواية قصة واحد منها ، ولتكن قصة المثل القائل : « سبق السيف العذل » . والحق ان قصة هذا المثل تروى روايتين مختلفتين ، نقتصر على واحدة منهما :

أول من قال هذا المثل « ضبة بن اد » لما لامه الناس على قتله قاتل ابنه في الشهر الحرام . وكان لضبة ابنان ، يقال لأحدهما سعد ، وللآخر

سعيد . وذات يوم نفرت إبل لضبة تحت الليل ، فأرسل ابنيه في طلبها، فتفرقا . ووجدها سعد، فردها . ومضى سعيد في طلبها، فلقيه «الحارث بن كعب» ، وكان على الغلام بردان ؛ فسأله الحارث إياهما ، فأباهما عليه ، فقتله واخذ برديه .

وظل الوالد ينتظر ، دون ان يقنط من عودة ابنه اليه . فكان ، اذا امسى فرأى تحت الليل سوادا ، قال : « أسَعْدٌ أم سُعَيد ؟ » . فذهب قوله هذا مثلا .

ومضى على ذلك وقت طويل أو قصير ، ثم حجّ ضبه ، ووافى عكاظ . وفي عكاظ لقي الحارث بن كعب ، قاتل ابنه ، ورأى عليه بردي ولده سعيد ، فعرفهما ، فقال له :

ـ هل انت مخبري ما هذان البردان اللذان عليك ؟

قال الحارث : ـ بلى ، لقيت غلاما وهما عليه ، فسألته اياهما ، فأبى عليّ ، فقتلته وأخذت برديه هذين !

فقال ضبة : ـ بسيفك هذا ؟!

قال الحارث : ـ نعم .

فقال ضبة : ـ اعطنيه انظر اليه ، فإني اراه صارما !

فأعطاه الحارث سيفه . فلما أخذه من يده هزّه ، وقال :

ـ الحديث ذو شجون ! (ذهب قوله هذا مثلا) .

ثم ضربه به حتى قتله . فقيل له استنكارا :

ـ ياضبة ! أفي الشهر الحرام ؟!

فقال : ـ سبق السيف العذل ! (يعني ان السيف سبق اللوم ، او فات وقت اللوم) .

٤/٧/٥ ـ ليس في نيتنا ان نروي قصة كل مثل من هذه الامثال ذوات الفعل الماضي، فالمجال لايتسع لذلك من جهة، ثم اننا لم ندّعِ في الاصل

اننا نعرف قصة كل مثل من هذه الامثال . التي وصلت الينا ما حفظته الذاكرة ، ومنها ما طواه النسيان . ولكننا رغم هذا كله نثبت ان لكل مثل من هذه الامثال قصة . وسواء وصلت هذه القصة الينـا أم لم تصل ، وسواء تذكرناها أم نسيناها ، فاننا نرى أن وجود الفعل بصيغة الماضي ، في نص كل مثل من هذه الامثال ، يعد دليلا كافيا تماما من الوجهة المنطقية على أن لهذا المثل قصة ، لان نص المثل ـ والحالة هذه ـ ليس الا « جملة خبرية » تخبرنا عن حادث وقع في وقت مضى ، اي تحكي لنا قصة .

٥/٧/٥ ـ من الواضح ان هناك عددا لايستهان به من الامثال العربية يرد الفعل فيها بصيغة المضارع ، وان هناك عددا اقل منها يرد الفعل فيها بصيغة الامر ، بل ان من الامثال العربية امثالا ليس في نصها فعل على الاطلاق . غير ان هذا كله لايقلل من اهمية هذه الظاهرة الفريدة ، ظاهرة الفعل الماضي في هذا العدد الكبير جدا من الامثال العربية . فهذه الظاهرة لاتدل على أن للامثال ذوات الفعل الماضي قصة وحسب ، بل تدفع ببساطة الى تعميم منطقي فحواه ان للامثال العربية من غير ذوات الفعل الماضي قصصا أيضا ، بدليل هذا العدد الكبير من الامثال التي لها قصصها ، وبدليل ان سردنا بالفعل في فقرات سابقة قصص بعض الامثال من غير ذوات الفعل الماضي .

اذن الاصل ان لكل مثل عربي قصة . ومغزى هذه الحقيقة ان المثل الاعلى العربي ليس مفارقا (transcendant) تماما ، لانه نزل حقا الى ارض الواقع ، أو ـ بكلمة اخرى ـ لان الواقع قد سما اليه فبلغه ، وصار هو اياه ، فتحول بذلك الى حادثة تاريخية زمانية احالت الحياة العربية نقاء وبهاء ، واشعلت التاريخ العربي من الداخل بالوهج المشع الساطع .

على ان هذا كله سيزداد وضوحا أمام ابصارنا ، عندما نتابع استقراء السمات الاخرى في الامثال العربية القديمة ، ونقيم مقارنة بينها وبين بعض الامثال الاجنبية ، وبينها وبين الامثال الدراجة التي آلت اليها حال الامثال العربية في زمن العرب الردىء .

الحصري يعرّف بالأمة

انطون مقدسي

الحلقة الرابعة من الدراسة (الامة في فكرة الحصري والارسوزي القومي) ككل الحلقات السابقة (الاعداد ١٩٥ و ١٩٨ و ١٩٩ من مجلة المعرفة) واللاحقة ، انتقالية ومكتفية بذاتها ، تمهد لما يلي ويمكن ان تقرأ لحد ما كنص مستقل .

الا ان الحلقة الرابعة محورية اكثر من غيرها اذ انها تضعنا في الصميم من تصور الحصري للامة وتكشف لنا عن طريقته في الكتابة ، وهي طريقة ، وان كان لم يحددها ، فمن الممكن استخلاصها بقليل من التدقيق .

ومع ذلك فهي لاتستنفد طريق الحصري ، وقد كنت اوضحت فيما سبق وضمن حدود المستطاع ، بعضا من معالم هذه الطريق ، وسوف تتضح اكثر عند دراسة تطبيقاتها ، كما انها لاتستنفد تعريف معلمنا للامة الذي سينجلي تدريجيا فيما يلي مباشرة ، عند التطبيق ايضا (ماليست هي الامة او مناقشة نظرياتها كمناقشة نظرية ستالين ولينين) .

اما موقفي من المعلمين فليس رفضا لوجهة نظر كل منهما ولا مناقشة كلاسيكية كالمناقشات المألوفة ، اذ لا أملك نظرية جاهزة اعرض على محكها النظريات الاخرى ؛ وانما اتلمس طريقي ، عبر هذه الدراسات ، الى واقع الامة العربية الراهن بقصد الكشف عنه ضمن حدود امكاناتي الضيقة . وقد اصل بالنتيجة الى تحديد بعض أبعاد مفهوم الامة كما يبدو لي في اواخر هذا القرن . وتقوم محاولتي بالدرجة الاولى على ربط كل من النظريتين بالظرف التاريخي الذي وضعتا فيه ومن اجله ، وبالتالي الى ربط المفهوم بالملابسة التي تكون فيها . وهذا هو النقد كما افهمه . موقفي ، بتعبير

اخر ، هو حوار مع الكبيرين ومع تاريخنا المباشر ؛ حوار احاول عبره استشراف المستقبل ضمن حدود قدرتي المحدودة جدا على التوقع .

خط الحصري التحليلي :

وبعد فان الطريقة هي الانسان لا الاسلوب كما ردد الكثيرون اثر بوفون ، الا اللهم اذا اخذنا الكلمتين بمعنى واحد وهذا جائز . ولكل انسان طريقة تمايزه عن الآخر وبتحد معها وتنمو معه في وجوده . كذلك كل وحدة اجتماعية ، كل امة ، كل مرحلة تاريخية .

والطريق مصير اذ معها تصير الى حيث يجب أن تصير الهام ان تكون امينا لها او لذاتك ، اذا شئت ، لا ان تخاتل وتراوغ ، فتخدع نفسك قبل أن تخدع الناس . الهام ان تكون من انت على حد تعبير نيتشه .

ولقد كانت للارسوزي طريقة وجدها ووجدته فحددها باخلاص مطلق وسلكها حتى النهاية في خط مستقيم لم يحد عنه قيد انملة ، مما مكنه من ان يرسل الاحكام الحقيقية والجزافية دون ما تردد او مواربة .

واقول له يوما بحضور صديق لنا : انت فيلسوف لاسياسي ، فدع سياسة الناس لاربابها واكتب ما انت كاتب . ولاول مرة يسكت على مضض لشعوره العميق باني لا انطق عن هوى .

واذا كان حدسيا في طريقته اختار الخيال والتحليل (ذاك اكثر من هذا) لاداء حدسه فلأنه كذا وجد وكذا اجتاز طريقه كلها .

ويقتفي أثر الارسوزي جيل كامل عمره الآن حوالي نصف قرن لايزال حيا في العديد من ابنائه وفي خلفاء هؤلاء وسوف نبقى في صحبته طويلا ، عرف ابناؤنا ذلك ام لم يعرفوه . اذ الطريق حصيلة ظروف ، كل منهما (الطريق والظروف) يكون الآخر . لايزال الماضي القريب والبعيد قائما بيننا وفينا .

وتفاجئنا يوما طريق اخرى ، كما قلت ، ونحن لانزال نتلمس معالم العدة لمستقبله ؟ اجل انه اليوم ، كما بالامس ، اين الحاضر يتمثل في الاولى عاجزين عن تحديدها . ولكن قل لي بربك : هل أعد العربي يوما الحاضر مايعرضه عليه هذا ويعيش في الماضي متباكيا على امجاده التليدة، وبعدها فليقض « الله امرا كان مفعولا » وسنبقى على هذه الشأن الى ان يفتح الله علينا فندرك ان المجتمعات والتواريخ كلها الى زوال وان الطريق ، مهما كان عمرها ، تتبدل بتبدل الاجيال ، وان على المرء ان يعيش الآتي لا الفائت .

لقد قيل الكثير في قدرة العربي الخارقة على التمثل . وهذا امر رائع . فنحن تمثلنا الفلسفة المشرقية الاشراقية قبل ان يوجد الارسوزي . واذ يعيدها الينا نعيد الكرة ، الا انه يجب علينا ان ننتبه الى اننا ، وان كنا لانزال في صميمنا على فطرة البداوة ، فنحن ايضا حصيلة تراثات كثيرة كانت في مصدرها غريبة عنا ثم اصبحت منا وفينا . واذ نضع كلا من هذه ضمن حدوده وفي موضعه الحقيقي ، نكون قد صفينا صراعاتنا الداخلية لنقف صفا واحدا في وجه العدو الخارجي . وعندها نعيش مستقبلنا عوضا عن اجترار ماضينا .

فهل تعلم المعلم الآخر فن البرهنة والتجريب وتلمس الطريق بأناة فيعلمنا اياه ؟

بمعنى ما : كلا ،

بمعنى آخر : نعم .

فالرجل كان قد كون قناعاته ويقينياته القومية قبل ان يباشر الكتابة بسنوات اي عندما التحق بالملك فيصل الاول الهاشمي . وكانت اللغة على الألسن كافة كعنوان لتمايز العرب عن غيرهم من الامم منذ ان تغنى الشعراء اللبنانيون (وفي طليعتهم الشيخ ابراهيم اليازجي) بالعروبة ولسانها المبين . الا ان المفكر عرف ، من وجه آخر ، كيف يحول اليقين الى فكرة موجهة للبحث كما يقول المناطقة الذين اقتفوا اثر كلود برنارد

عند تحديدهم لطرق البحث العلمي ؛ او اذا شئت الى فرضية على هذا البحث ان يثبتها او يستبعدها أو ان يرسم من حدودها . ومجال التجريب في العلوم الانسانية هو التاريخ والوقائع الراهنة أو النظريات التي تشرح اوتفسر الوقائع . تلك كانت طريقته الى حقيقته .

وعلى اية حال فان كل طريق جديرة بتأملاتنا اذا كان صاحبها جادا في سلوكها كالحصري وعلى الخصوص اذا كان الناس قد سلكوها وحاولوا سلوكها معه وبعده . ولقد كان تأثير الحصري في المباشر اكبر من تأثير الارسوزي ؛ من جهة لانه اسهم بوصفه اداريا متميزا ، في وضع برامج التدريس في اكثر من قطر عربي وفي الاشراف على تنفيذ برامجه ، ومن جهة اخرى لان الكتب المدرسية ، اقله في القطر العربي السوري ، اخذت بأهم افكاره مع شيء من التحريف بالمناسبة ولقنتها لألوف الطلاب ولاتزال .

ماهي الأمة ؟ وماليست هي ؟

كان الحصري ، كما قلت سابقا ، تجريبيا ـ تحليليا ، وأيضا جدليا متمرسا في النقاش ، يفكك « الوقائع والنظريات »(١) ليستكشف خط مسيرتها اودلالتها ، ثم يستحضر الخصم او يفترضه حاضرا ، ويحيط به من كل الجهات حتى يفحمه . وقد يضع كتابا كاملا كله محاجة من النوع الاخير .

وبوسعنا تلخيص طريقته على شكل آخر :

الامة هي كذا وكذا ..

الامة ليست كذا وكذا ..

الامة ليست اقتصادياتها ولا عقيدتها أو عقائدها الدينية ولا الرقعة الجغرافية التي تعيش عليها ، الخ ، بل هي لغتها وتاريخها . فضمير

(١) عنوان القسم الاول من كتابه الاساسي « ماهي القومية » المذكور .

الغائب « هي » او غيره ينوب اعتياديا عندنا مناب فعل الوجود في الاغريقية واللاتينية واللغات الحية الغربية التي اعرف . والعرب قديما اعتمدوا هذه الصيغة في ترجمة ارسطو وبقية التراث الاغريقي . ويربط فعل الوجود هذا بين حدين يقال عنهما الموضوع والمحمول او المسند اليه والمسند . فعلى البحث أن يبين ما اذا كان الحد الثاني من خصائص الاول أم لا أو اذا كان ثمة علاقة فما نوعها . وتلك هي البرهنة في صياغتها الكلاسيكية او التحليلية التي تعود الى ارسطو . وهي في اساس طرق البحث كافة التي اعتمدتها العلوم الانسانية وغيرها في القرن التاسع عشر والى ان كانت الحداثة ؛ اذ ان هذه ، وقد بدلت نمط فهمها للموجود واعتمدت نمطا من التحليل آخر يقوم اليوم على الكشف عن بنية الوجود لا عن مكوناته . وهذا حديث لاعلاقة له بموضوعنا . وطريقة البرهنة ، بما تتضمنه من تحليل للمحمولات سلسلة مقاربات تحاذي الموضوع اكثر دون ان تكافئه . أما الطريقة الحدسية فتقوم على ان يتحد الفكر بموضوعه دفعة واحدة بحيث انهذا لم يعد موضوعا اي ماوضع امامك بل هو ماتعيش (التجربة الرحمانية عند الارسوزي) وتراه مباشرة بعين العقل لانه بيّن بذاته (الآية عند الارسوزي ايضا التيتقسرنا علىالانصياع لحقيقتها) . وترقى هذه النظرية الى افلاطون (وربما الى قبله) . وعنده كلمة عقل مشتقة من الابصار والنور وكلمة نظرية من نظر اي رأى ؛ وقد اخذها عنه افلوطين ، وعن هذا المتصوفة ، وربما ارباب الفلسفة المشرقية (اقله من حيث استخدام المفاهيم) وغيرهم .

وسنقرأ الآن على ضوء الاعتبارات المنهجية السابقة هـذا النص الاساسي للحصري يورده في الصفحتين الاخيرتين من كتاب « ماهي القومية ؟ » وهو خير تلخيص وضعه لنظريته . يقول :

« ان اس الاسس في تكوين الامة وبناء القومية هو : وحدة اللغة ووحدة التاريخ ،

لان الوحدة في هذين الميدانين ، هي التي تؤدي الى وحدة المشاعر ، ووحدة الآلام والآمال ، ووحدة الثقافة ... وبكل ذلك تجعل الناس يشعرون بانهم ابناء امة واحدة ، متميزة عن الامم الاخرى .

ولكن لا الدين ، ولا الدولة ، ولا الحياة الاقتصادية تدخل بين مقومات الامة الاساسية .

كما ان « الرقعة الجغرافية » ايضا لايمكن ان تعتبر بين المقومات الاساسية لانها ، على مابضيف ، متبدلة ، كما يعلمنا التاريخ وقد تنتقل الامة من رقعة الى اخرى وقد تضم الرقعة الواحدة امما مختلفة . ثم يختم قائلا :

« واذا اردنا ان نعين عمل كل من اللغة والتاريخ في تكوين الامة قلنا :

اللغة ، تكوّن روح الامة وحياتها ،

التاريخ ، يكوّن ذاكرة الامة وشعورها » (١)

ولايمكن لعربي يعيش لحد ما مشاكل بلاده ، أن ينكر على الحصري قوة حجته اذ ماذا بقي للعرب كضامن لوحدتهم سوى التراث الذي هو ذاكرتهم الجماعية وهذا اللسان الذي طالما انهم يتقيدون بمعجمه واعرابه واسلوبه في التعبير ، يمكنهم ان يتفاهموا وينادوا بوحدة تقطعها القيادات السياسية كل يوم اربا اربا . الا ان المشكلة ، ويجيب عنها بكلام تقريري قاطع ، لاتقتصر على ما اقول ، اذ انه يسائل لا عن الامة العربية وحسب بل عن (ماهي القومية ؟) او عن ماهية الامة بما هي كذلك . وبالمناسبة فان الحصري لايميز بين القومية والامة كما يفعل البعض بل يعتبر الكلمتين مترادفتين . وهذا صحيح اذ ان كلاهما تشير الى وجه من اوجه ارتباط الفرد بالجماعة التي تمنحه حق المواطنة وهو بالمقابل ينتمي اليها ويدين لها بالولاء .

(١) « ماهي القومية » ؟ الطبعة المذكورة صفحة ٢٥١ – ٢٥٢ ، وقد نشر لاول مرة في حزيران ١٩٥٩ .

وبعد فان الحصري ، كل مرة يسائل ، يجيب ، لا بل ان جوابه حاضر قبل الكلام ، واكمل اجوبته هو الذي ذكرت .

« اللغة تكوّن روح الامة وحياتها

والتاريخ يكوّن ذاكرة الامة وشعورها » .

بيد أن هذا الجواب الذي يبدو للوهلة الاولى واضحا وكافيا ، محفوف بالغموض وهو يطرح من المشكلات اكثر مما يحل . ويكفي ان نتامل في مفرداته حتى نتاكد من انها توجه القارىء ـ والتوجيه فيجملته سليم ـ اكثر مما تقنع عقله . واولها المفردات التي تشير الى التكوين أو النشوء ، اهي تدل على حركية الواقع أم انها تحاول تحديد « وجود » حاضر في ذهن الكاتب حضور الفكرة الثابتة ولما تتضح بعد معالمه مع ان معلمنا متمرس بالرياضيات ؟ هذا بدون شك اكثر من ذاك . واذا ماتجاوزنا كلمة « روح » الرومانتيكية التي قلما يستعملها في نصوصه يحق لنا ان نتساءل : علام يتحدث الحصري في آخر النص عن التكوين وفي اوله يكتب بصيغة الاعلان : « ان اس الاسس » والاس يفترض بناء مرتبطا به وهو غيره ؟ اما في « محاضرات عن نشوء الفكرة القومية » فهو يصف الثورات التي عصفت بالعديد من الامم وعلى الخصوص البلقانية التي خبرها ودرسها عن كثب ، وادت الى استقلال كل منها في امة ، كما انها جعلت من القرن التاسع عشر عصر « نشوء الفكرة القومية » . بيد انك ما ان تأتي على آخر الكتاب حتى تلاحظ ان الثورة كانت عودا الى بدء اي الى ينبوع « الوجود » القومي الذي هو اللغة . وتتوقع ان يطرح السؤال الاهم الا وهو : لم نشأ مفهوم الامة في هذا القرن لاقبله ؟ فلا تقع على شيء من ذلك . ولو طرحه لسار بنا حقا في الطريق التي تؤدي الى ينبوع النشوء الذي هو الثورات والمنعطفات التاريخية حيث تتكون المفاهيم والجماعات وغيرها ثم تنمو وتتطور وتتبلور . وفي الصفحات التي تسبق مباشرة نصنا تحت عنوان « القومية

العربية والديانة الاسلامية »(١) يشدد الحصري على هذه الحقيقة المعروفة وهي ان القرآن الكريم هو الذي صان لغتنا اذ حال بينها وبين غزو العاميات ، وهو بالتالي الذي حفظ للامة العربية وحدتها . بيد انه ينسى في الوقت ذاته ، ان مفردات اللغة هي ايضا تنمو وتتبدل وتتطور اذ اعتبارا من الدلالة الام لكل منها يمكن ان تضاف اليها اوتسقط منها دلالات اخرى تبعا للظرف الذي تستخدم فيه . فالكلمة الواحدة لاتعني الشيء ذاته دائما وابدا ، مثال ذلك كلمة امة فقد كانت تشير في السابق الى الوحدة الاسلامية ، اما اليوم فتشير الى وحدة اخرى قد تكون سياسية او اقتصادية وهي في الواقع لسانية .

مفردات سكونية لواقع متحرك :

الاكثر ارباكا والتباسا مما تقدم في الفكر القومي العربي منذ حوالي نصف قرن هو المفردات التي تشير عند الحصري وغيره الى مكونات الامة . فنحن نستخدمها وكأنها مترادفات ، على الخصوص الكلمات التالية : العناصر والمقومات والعوامل والابعاد ، في حين انها ذات مدلولات غير متجانسة . هذا واضح في نصنا وفي غيره من نصوص الحصري . فالعناصر تحيل الى مركب . والمقومات الى مابه يستقيم الوجودوالعوامل الى المحرضات والابعاد الى البنيان الذاتي ، وهكذا . وفي كل هذا يضيع مفهوم الامة كما ضاع واقعها لدى القادة والسياسيين . وهو يدل ، ان دل ، على اننا لم نتعلم بعد فن النقد ، اقصد تحديد مضمون كل كلمة على حدة بحيث ندرك مدى مطابقته اوعدم مطابقته للظاهرة التي يقولها .

لنلاحظ من وجه ثالث ان الحصري يستبعد من مكونات الامة او مما يسميه « اس الاسس » الدين والدولة والحياة الاقتصادية وايضا « الرس » أو العرق(٢) وينسى ان الامة اختلطت على التوالي مع كل

(١) المرجع ذاته صفحة ٢٢٣ ومايلي .

(٢) لا ادري لماذا يستخدم الحصري الكلمة الاجنبية « رس » وجمعها « رسوس » مع ان الكلمة العربية « عرق » جمعها « اعراق وعروق » تؤدي المعنى المقصود تماما .

هذا ، ففي بلاد الاغريق اتحدت الامة لحد بعيد مع المدينة الدولة (١) وكذلك في ايطاليا منذ النهضة وحتى وحدة هذا البلد القومية . وفي العصر الوسيط كانت الامة والدين شيئا واحدا . وعندما تعصف الاهواء في الرؤوس فتسيطر الغرائز على العقل تنطوي الجماعة على ذاتها وتصبح الامة عرقا يجب المحافظة على نقائه . اما في مرحلتنا الراهنة ، مرحلة الانتاج والاستهلاك ، فالامة بمعنى ما واقلـه في المباشر ، مصالحها الاقتصادية والسياسية فالعملية التوحيدية تبدا بتوحيد هذه المصالح لتنتقل بعدها الى توحيد قاعدتها التي هي القوى المنتجـة وعلائقها (النظام الاشتراكي) أو التنسيق ، ضمن حدود الامكان ؛ بين هـذه القوى (النظام الراسمالي) . واذ تتعارض مصالح الدول المتجاورة يسعون الى دمجها في وحدة عليا اقتصادية ـ سياسيـة كالكوميكون او السوق الاوروبية المشتركة ، وعندها ترتد الوحدة القومية في السياسة الى المرتبة الثانية ، وبوسعنا ، نحن العرب وحدنا ، ان نكون ذلك ، ولكن اين السوق العربية المشتركة من هذا ؟ وبالمقابل فان العائق المباشر اليوم امام وحدتنا هو هذه الواقعة الصارخة وهي ان كل قطر عربي ينطوي منذ ان يستقل ، على ثروته المحلية مدافعا عنها دفاع المستميت وضاربا عرض الحائط بالثروة الحقيقية التي هي وجودنا صفا واحدا في مواجهة تحديات الاستعمار والتكنولوجيا . اما العائق غير المباشر فقد اشرت اليه وهو العقلية القبلية الضاربة جذورها في التاريخ والتي لاتزال قائمة بيننا رغم التحويل الاشتراكي والتحديث ومايلزم عنهما .

---

(١) ملاحظة هامة : لاتوجد في الاغريقية كلمة امة ، فارسطو في « السياسيات » يؤدي هذه بكلمة « اتنيا » التي تعني تقريبا « وحدة حضارية » او « مركبوراثي ـ ثقافي » مع ان الشعور القومي كان حادا عند الاغريق ويتجلى عندهم كما عندنا في ساعات الخطر الاكبر أي عند تهديد الامة في وجودها . وفي غياب المفهوم وبقاء العاطفة او وجود المفهوم وتفريغه من كل محتوى والاقتصار على العاطفة وحدها ، كما هي الحال عندنا ، دليل على ان مفهوم الامة معقد ولا يمكن ان يرد الى معادلة بسيطة .

الصورة في النقد الاوروبي

«محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم»

د. عبد القادر الرباعي

« الفن نظام للقلب والخيال »[1] .

من خلال تعريف سانتيانا الموجز الشامل هذا للفن ننظر الى الصورة داخل النظرية الشعرية الجديدة . فالصورة قلب هذه النظرية ، وكل مسالة من مسائلها الاخرى شريان تعطيه الصورة دفقات الحياة . وعندما ندرس الصورة وعلاقاتها جيدا فاننا ندرس النظرية الشعرية ومسائلها جميعا .

الصورة الفنية مولود نفر لقوة خلاقة هي الخيال . والخيال نشاط فعال يعمل على « استنفار كينونة الاشياء » ليبني منها عملا فنيا متحد الاجزاء منسجما فيه هزة للقلب ومتعة للنفس . ونظرا لما له من منزلة في الدراسات النقدية الحديثة ، على اساس انه الملكة القادرة على توليد الصور ، نبدأ الحديث به .

(١)

أهمل الخيال قديما عند كل من افلاطون وارسطو أوكاد . فقد انشغل الفيلسوفان في الكشف عن ماهية الشعر وتأثيره في النفوس أكثر من انشغالهما في تعميق البحث عن الملكات النوعية التي ابتدعته . اما افلاطون فقد اعتقد ان الشعر نوع من الالهام السماوي[2]،

Santayana, Reason In Art pp, 2,33 .

(٢) افلاطون : « ايون » نقلا من اسس النقد الادبي ح ١/٣٧ ــ ٣٨ .

او الجنون الالهي ، الذي يلتقي فيه ـ حسب اعتقاده ـ الشعراء معالانبياء والعاشقين(١). ان له عنده قوة سحرية عجيبة في نفوس الناس ، ولهذا كان يرهبه ويخشى على دولته القانونية منه (٢) . ولعل هذا الاعتقاد قد حجب افلاطون عن ان يبحث بحثا موضوعيا عميقا في ملكة الشاعر النوعية التي لها مثل تلك القوة السحرية . ولكنه بالرغم من ذلك فطن الى أن الصور التي يعرضها الشاعر والرسام على الناس هي التي تأخذ بالبابهم فقال وهو يشرح نظريته في المحاكاة على لسان سقراط : ان عمل الشاعر والرسام كعمل المرآة حين تديرها حولك في كل الجهات فسرعان ما تصنع بهذه المرآة الشمس والسماء والارض ونفسك ثم النبات والحيوان وكل ما تريد صنعه(٣) . فما تفعله لا يعدو أن يكون انعكاسات لصور الحقيقة وليست الحقيقة نفسها . فالحقيقة مثالية علوية لا تتحقق على الارض والصور التي يرسمها الشاعر وكل الفنانين انما تبعد عنها بثلاث درجات(٤) .

فالشعر في نظره يحاكي صور الحقيقة الناقصة ويشرحها ، ولكنه يخدعنا عنها بسره العجيب ، فهو لا يعدو أن يكون لعبا او تسلية يعتمد الشاعر فيه على اثارة الجزء الادنى من الروح ـ وذلك لان للروح ـ في رأيه ـ جزئين : علوي راق هو العقل ، ومتدن اقل قيمة هو الوجدان (٥) . فالشاعر الذي لا يقصد بفنه ان يؤثر في الجانب العقلاني منالروح بل في المزاج الحار المتقلب في الوجدان انما يثير مواطن الضعف فينا . وهنا يكمن الخطر الذي يخشاه افلاطون ويسوغ لنفسه من أجله ، طرد الشاعر من جمهوريته . يقول سقراط لجلوكون مصورا هذا الخطر : « والآن يمكننا منصفين ان نضع الشاعر بمحاذاة المصور فهو يماثله في امرين : الاول بعده بمراحل عن الحقيقة في مؤلفاته . والثاني : اهتمامه بالجزء الادنى قيمة من الروح . ونكون مصيبين اذا رفضنا السماح له بالبقاء في دولة منظمة تنظيما حسنا ، لانه يثير المشاعر ويغذيها ويقويها بينما يضعف ، بالمقابل ، العقل (٦) » . وما يهمنا هنا هو ان افلاطون الذي طرد الشاعر كان أكثر الناس وعيا

(١) افلاطون : فايدروس فقرة ٢٤٤ ـ ٢٥٦ ص ٦٦ ـ ٨٦ .

(٢) Plato, The Repulic (Shoreyls Translation) 2nd. vol,pp, 420 - 465 .

(٣) Plato, op. cit, p, 425 .

(٤) Ibid, pp, 427 - 448 .

(٥) Ibid, p, 429 .

(٦) Ibid, pp, 455 - 459 .

لطبيعة فنه . لقد وعى خطر الصور التي يرسمها هذا الشاعر وأدرك العلاقة الشديدة بين اسلوبه في اثارة هذه الصور من جهة وبين الشعور الانساني العميق الذي توقظه في متلقيها من جهة أخرى .

* * *

ووعى ارسطو ـ كاستاذه افلاطون ـ خطر الصور في الشعر ايضا ، فتابع مقارنة الشاعر بالرسام والمصور وجعلهما محاكيين . لكنه لم يقف منهما موقفا عدائيا كما فعل استاذه وانما دافع عنهما وجعل عملهما محاكاة للواقع وللمظاهر الطبيعة . فمحاكاة الشاعر عنده تختلف في طبيعتها عن محاكاته كما فهمها افلاطون . لقد وضح ديفدديتش هذا الاختلاف بقوله : « وقد سدد ارسطو طاليس طعنته المصمية الى اتهام افلاطون للشعر بانه محاكاة لمحاكاة ، حين تصدى للبحث عن العلاقة بين الشعر والتاريخ . ان عمل الشاعر ليس مجرد محاكاة أو تمثيل أحداث أو مواقف معينة أتيح له ان يلحظها أو يبتدعها ابتداعا . انه يتناولها بطريقة خاصة بحيث يكشف عن عناصرها العامة والخاصة ... ان الشاعر يعمل وفقا لقانون الاحتمال والضرورة لا وفقا للحظ العابر(١) » وهذا واضح عندما جعل الشاعر اما ان يحاكي الاشياء كما كانت أو تكون واما ان يحاكيها كما تظن ، واما ان يحاكيها كما ينبغي ان تكون(٢) . ولم ياخذ بنظرية (المثل) الافلاطونية ،وانما اعتمد على نظرة تجريبية فعمل على ايجاد القواعد النقدية المستوحاة من الادب الاغريقي القديم معتدا بصنعة الشاعر وجهده في عمله (٣) .

فهو وان اعتقد بان في الشاعر موهبة زرعت فيه الا انه أكد على ان الشاعر بحاجة الى جهد شاق وعمل دؤوب كي يخرج عمله جليلا قادرا على الحياة والبقاء . قال موضحا صنعة الشاعر وبعض الاخطاء فيها : « فلنتكلم أولا في الامور التي ترجع الى صنعة الشاعر ، اذا كان الشاعر يصور المستحيل فهو مخطىء ، ولكن الخطأ يمكن ان يعتذر عنه اذا بلغت به الغاية ، اعني اذا زاد روعة هذا الجزء او اي جزء آخر من القصيدة ، ومثال ذلك مطاردة هكتور ، أما اذا امكن ان تبلغ الغاية بمثل هذه القوة أو باعظم منها مع المحافظة

(١) ديفدديتش : مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق / ٦٨ .
(٢) ارسطو : كتاب الشعر ، ترجمة د. شكري عياد / ١٤٢ .
(٣) ديفدديتش : مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق / ٦٧ .

على أصول الصناعة فلا وجه للاعتذار ، اذ يجب ان يجتنب كل خطأ يمكن اجتنابه ، ثم تسأل : هل يرجع الخطأ الى الصناعة الشعرية نفسها أم الى غرض من أغراضها ؟ فلأن يجهل الشاعر أن الظبية ليس لها قرنان أهون من أن يصورها تصويرا غير محاك »(١) .

فهو كما ترى يكرر عبارة « الصناعة الشعرية » لانه مؤمن باهميتها في العمل الشعري، اذ لم يعد هذا العمل ـ في رأيه ـ الهاما علويا فحسب وانما هو عرق وانتباه شديد للخطأ والصـواب .

وارسطو لم يذكر ملكة الخيال في الشعر ولكنه ردد كما ترى في الفقرة السابقة الفعل « يصور » . انه ـ كاستاذه ـ لم يبحث في الملكة التي يصور بها الشاعر بقدر بحثه في الشعر المصور .فقد ذكر الصورة والاستعارة والمجاز(٢) ولكنه أهمل الخيال كما أكدبتشر (Butchur) (٣) .

وتعتقد الدكتورة سهير القلماوي بان ارسطو قد أوجد الأسس الاولى للتفكير في ملكة الخيال بالرغم من أنه لم يذكر هذه الملكة ولم يتحدث عنها بوضوح ، ذلك لانه أشار الى أن هناك صورا ، وهناك عقلا ، وبين الصور والعقل تتدخل ملكات وحواس ووجدان فما دور كل منها ؟ وكيف تعمل ؟ انه بهذا ـ كما اعتقدت الدكتورة سهير ـ ترك للنقاد من بعده مجالا رحبا يجولون فيه(٤) .

ويبدو ان هذا رأي صائب لان النقاد بدأوا يبحثون في هذه الملكة منذ القديم ونذكر منهم اثنين هما لونجينوس وهوراس .

❋ ❋ ❋

لقد ذكر لونجينوس الخيال وهو يبحث في الصور وأثرها في البلاغة السامية وذلك في كتابه الذي سماه « سمو البلاغة » فقال « ... فالصور البلاغية ـ يا صديقي الشاب ـ

---

(١) أرسطو : كتاب الشعر ، ترجمة د. شكري عياد ص ١١٤ .

(٢) ارسطو : الخطابة ، (تحقيق عبد الرحمن بدوي) ص ١٩٥ ـ ١٩٦ .

(٣) Butchur (S . H), Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts p, 125 .

(٤) سهير القلماوي : فن الادب ـ المحاكاة / ١٠٤ .

تحقق جزءا كبيرا من السمو والقدرة على الدفاع ، وبهذا المعنى يدعوها البعض بالتشخيص العقلي . ويطلق اسم الصورة أو الخيال عامة على كل فكرة عقلية مهما كان الشكل الذي تعبر به عن نفسها(١) » . فلفظة الخيال عنده جديدة على النقد حيث يذهب البعض الى ان تاريخ أول استعمال لها يعود الى لونجينوس نفسه(٢) .

وهو يفرق بين نوعين من الخيال : الخيال الذي يستمد عناصره من الواقع ، والخيال الذي يستمدها من الخرافات غير الواقعية(٣) . فالاول خيال الالياذة بينما الثاني خيال الاوديسا . قال : « ... وتبعا لذلك يمكن ان نشبه هوميروس في الاوديسا بالشمس الغاربة التي تحتفظ بعظمتها دون حدتها ، فانه في الاوديسا لا يحتفظ بالذروة الغالبة التي يصل اليها في قصائد طروادة ولا يحافظ على سوية واحدة لبيانه ، كما انه لا يخلو من تبعة الانحدار ، هذا ولا نلمس ذلك الفيض من الانفعالات العاطفية المتجمعة او الاسلوب الخطابي اللين المرصوص بالصور المشتقة من الحياة الواقعة فتبدو كانك ترى العظمة في مدها وجزرها ، وترى مخيلة تهتم بالخرافات والمستحيلات وكان المحيط قد انحسرت مياهه وانكشف عاريا في نطاق حدوده(٤) » .

وترى الدكتورة سهير القلماوي ان تفرقته هذه كانت تمهيدا لبحث كولردج المستفيض في الخيال فتقول : « وجدير بالتقرير ان لونجينوس لم يسم هذين النوعين من الخيال باسمهما ، ولكنه وصف وفارق ، فمهد بذلك الى نظرية من أعمق النظريات في النقد الادبي الحديث ــ الى نظرية الخيال عند كولردج(٥) » .

وهو كارسطو يعتد بالصنعة الشعرية مع اعلاء للموهبة الفطرية ، لكنه يفصل القول في ذلك بشكل أوضح مما فعل ارسطو ، قال متحدثا عن مصادر اللغة الرفيعة وموهبة الحديث : « يمكن القول : ان هناك خمسة مصادر رئيسية للغة الرفيعة وموهبة الحديث هي الاساس المشترك الذي لا غنى عنه لكافة هذه المصادر : أما أحدها فهو المقدرة على

(١) لونجينوس : سمو البلاغة (من أسس النقد الأدبي ترجمة هيفاء هاشم) ج/١/٦٠ .
(٢) سهير القلماوي : فن الادب ــ المحاكاة / ١١١ .
(٣) لونجينوس : المصدر السابق / ج١ / ٤٩ ــ ٥٨ .
(٤) لونجينوس : المصدر السابق ج١ / ٤٥ .
(٥) سهير القلماوي : المرجع السابق / ١١٣ ــ ١١٤ .

تكوين آراء عظيمة .. أما ثانيها فهو الانفعال المتوقد الملهم والقسم الاعظم من هذين العنصرين من عناصر البلاغة هو فطري ، اما ما تبقى من هذه العناصر فهو ناتج جزئيا عن الصنعة الفنية المدروسة(١) » .

ويهتم بالصور والمجاز في مصادر اللغة الرفيعة فيقول : « ان تكوين الصور المناسبة يتناول نوعين : احدهما يتعلق بالافكار والآخر بالتعبير ويلي ذلك اللغة البليغة التي تتضمن بدورها اختيار الكلمات واستعمال المجاز ثم دقة الالفاظ . أما العنصر الخامس الذي هو الخاتمة المناسبة لكل ما سبق فهو القدرة الانشائية الرفيعة الجليلة(٢) » .

فالصنعة لها دور كبير في نظره ولكنها يجب ان تقام فوق ارض قوية سليمة ، وهذا ـ فيما ارى ـ ترديد لآراء ارسطو اذا ما أخذنا تلك الآراء على شكل وحدة متكاملة .

* * *

اما هوراس فقد اعلى من قدر الصنعة الشعرية كثيرا وراح يحث شعراء قومه على منافسة شعراء الاغريق في الاهتمام بتثقيف شعرهم وتحكيكه . قال يكثر من الانفعال : « لم يترك شعراؤنا شيئا لم يعالجوه ، لم يكن ليبخس قدرهم مطلقا انهم اجترأوا على الكف عن ترسم خطى الاغريق واحتفلوا بالحوادث المحلية سواء في ذلك ما أنتجوه من تراجيديات وكوميديات رومانية . ولولا أن كل شاعر من شعرائنا يتعثر في مهمة الصقل والتثقيف لما كانت بلاد اللاتين ارفع وأقوى شوكة ببطش السلاح منها باللغة . فيا من يجري فيكم دم بومبيليوس ، ازدروا قصيدة لم تتناولها الايام الطوال والاصلاح المتوالي بالصقل عشر مرات ، ولم تهذب كظفر فقي قفا محكما . أصبح شطر عظيم من الناس لا يعتني بقص اظافره أو قص لحيته ، ويلتمس الاماكن المتطرفة ويتحاشى الحماماتلالشيء الا لان ديموقريط يعتقد ان النبوغ الفطري افضل من الفن المكتسب ، ويطرد عن ساحة هليكون من صح عقله من الشعراء(٣) » .

انه يسخر من اعتقاد افلاطون ـ كما ترى ـ وينتصر لآراء ارسطو . انه يدعو ـ كما

(١) لونجينوس : المصدر السابق ج١ / ٤٧ .

(٢) المصدر السابق ١ / ٤٨ .

(٣) هوراس : فن الشعر (ترجمة د. لويس عوض) ص ٨٦ .

هو واضح في النص ــ الى تثقيف الشعر بالصقل والانتباه ومعاودة فحصه على الايام ، لكنه لم يتف الموهبة الفطرية أيضا ، ومن هنا يبقى في صف ارسطو ولونجينوس . واختلافه عنهما انما في اعلائه لدرجة الصنعة فقط . أما النبوغ الشعري فظل يعتقد بانه منحة فطرية لا بد من توفرها في كل شاعر عظيم . قال في موضع آخر : « ... ووهبت ربة الشعر الاغريق النبوغ ، وعلى الاغريق جادت بالقدرة على صياغة الكلام المكتمل الموسيقى لان نهمهم الاوحد كان للمجد . اما صبية الرومان فيتعلمون كيف يقسمون الآس الى مائة جزء بمسائل حسابية طويلة(١) » ، فالموهبة فطرية ، اما توجيهها وخدمتها فامر مكتسب يعتمد على الانسان وقدراته وارادته . وهوراس يؤمن بان الادب أو الفن عامة يرتكز على الخيال لكنه يحذر من أن هذا (لا يعني مطلقا ان يستعمل الخالق هذا المبدأ فيهيم في مهامه التخييل الهمجي الذي يغويه بمطاردة الجمال الجزئي دون نظر الى وحدة الصورة او وحدة القصيدة أو ما اليها (٢) » .

فالخيال لا بد له من ضابط ينسق الاشكال التي ياتي بها على أساس « الكل المنسجم ». قال : « على الجملة اكتب ما تشتهه ان تكتب ما دام عملك كلا منسجما » ومن هنا شكا من فريق الشعراء الذي يشط عن سياق عمله الاصلي دون مبرر ليزين العمل تزيينا غير مشروع . يقول : « وانا لنطالب بهذه الحرية ثم نهبها للغير ، ولكنها لا تبلغ المدى الذي يأتلف فيه الوحشي وتتآلف فيه الافاعي والطيور والخراف والنمور (٣) » ، وكأنه يؤمن بان ملكة الخيال هي احدى نفحات الموهبة الفطرية التي منحت للشعراء على نحو خاص ، ولكنها ــ شأنها شأن الموهبة الفطرية ذاتها ــ لا تكون وحدها الشعر الخالد وانما يكونه معها الفن المدروس أو الصنعة المتحصلة قال : « هل القصيدة الناجحة نتاج الطبيعة أم الفن ؟ هذه هي المسألة ؟ فيما يخص بي لست أتبين ما يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل . ان احدهما

(١) المصدر السابق /٨٨ .

(٢) المصدر السابق / ٧٠ .

(٣) هوراس : فن الشعر (ترجمة د. لويس عوض) ص ٧١ .

ليلع في طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية فمن كان مطمعه بلوغ الهدف المنشود فقد عانى الكثير في صباه وارتعد وتصبب عرقه وحرم نفسه الحب والخمر(١) » .

الموهبة عنده هي البذرة الاولى التي لا غنى عنها ، لكن الصنعة هي التي تعلي الشعر وعدم الاخذ بها يعدمه . فهما متلازمان أبدا .

* * *

واذا كان هوارس يوازي بين الموهبة والصنعة فيحافظ على روح نظرية ارسطو في الشعر فان الكلاسيين المتأخرين أعلوا من قيمة الصنعة كثيرا . لقد اضعفوا الخيال واعلوا بالمقابل من قيمة العقل وموازناته المنطقية وغدت الصنعة الشعرية تعتمد عليه اعتمادا كبيرا سواء أكان ذلك في الانشاء أم في الحكم والتقدير .

لقد كان الكلاسيون في القرن الثامن عشر مثلا يؤمنون بان الخيال يجب أن يظل تحت وصاية العقل لان الخيال في ذاته غريزة عمياء(٢) . وكان الشاعر بالنسبة لهم مقررا أكثر منه خالقا وعليه ملاحظة ما يجلب الاهتمام من الامور اليومية اكثر من الانشغال فيما هو غير مالوف (٣) .

وقد خالفهم الرومانسيون في تفسير ماهية الادب عامة وفي الاهتمام بالخيال بوجه خاص . لقد كانوا ــ كما سنرى ــ اقرب الى افلاطون منهم الى أرسطو .

وعلى كل حال فان نظرتي افلاطون وارسطو المتضادتين للشعر ظلتا قطبين تدور حولهما آراء النقاد في الادب والفنون قديما وحديثا ، وذلك لان الفيلسوفين يشكلان « صفحتي الصورة التي يمكن أن تمثل اختلاف العقليات البشرية (٤) » .

---

(١) المصدر السابق /٩٢ .

(٢) محمد غنيمي هلال : الصورة الفنية عند الكلاسيين (مجلة المجلة) / ٣٩ عام ١٩٥٦ م .

(٣) Bowra (C.M), The Romantic Imaginaton p, 1 .

(٤) سهير القلماوي : فن الادب ــ المحاكاة / ٢٨ وانظر أيضا ٢٥ ــ ٣٦ . ثم قارن بمحمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث / ٣٦٩ .

ثار الرومانسيون ــ وكلهم شعراء تقريبا ــ في القرن الثامن عشر ضد النظرة الكلاسية التحكمية فجاءت ثورتهم في الخيال .

كانوا يؤمنون بان الخيال هو الذي يجعل منهم شعراء حقيقيين ، فهو في نظرهم ، طاقة روحية هائلة ، بل هو عالم مطلق غير محدود بينما عالم الحياة المادية خاملمحدد وزائل . لقد منحوه صفة الهية فهذا الشاعر بليك يقول : « هذا العالم من الخيال هو عالم الخلود ، انه حضن الهي سنذهب اليه جميعا بعد موت الجسد الذي عاش حياة البلادة والخمول (١) » . وهم لم يلغوا العقل الذي ركن اليه الكلاسيون ولكنهم قرنوا اليه الخيال فاذا كان الخيال روحا سماويا فان العقل جسد له (٢) ، وما الخيال عندهم الا مظهر لاتحاد القلب بالعقل (٣) . ولقد اقتربوا بالشعر من الفلسفة بل جعلوا دراسة الفلسفة ضرورية لتغذية الخيال(٤) وذلك لانهم ــ كما يقول مورجان ــ يعنون بجوهر الاشياء لا بمظاهرها الخارجية (٥) .

انهم يرغبون في النفاذ الى الحقيقة الخالدة ليكشفوا اسرارها وليفهموا بشكل اكثر وضوحا ماذا تعني الحياة وماذا تستحق .

ومهما قيل في مسالة هروبهم من الواقع (٦) فان كل واحد منهم تقريبا ، اعتقد بقوة الاشياء التي لا نراها ولا نعرفها ، فراح يفتش عنها عاطفيا بقوة الخيال لديه (٧) .

الخيال عندهم قوة فاعلة تعطي الشعر خصبه وحيويته وحياته ، ولهذا راح بعضهم يبحث في ماهيته وعمله .

(١) A) Bowra, The Romantic Imagination p, I.
B) Furst, Romaticism p, 37 .

(٢) Shelley (P.B), « A Defence of Poetry » (in English Critical Texts) p, 225 .

(٣) House (H.) Coleridge p, 92 .

(٤) Keats (J.) From the Letters (in English Critial texts) pp, 256 - 257 .

(٥) تشارلس مورجان : الكاتب وعالمه (ت. د. شكري عياد) ص ٧٨ ــ ٨٢ .

(٦) محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ٥٧ ــ ٦٨ ، ١٥٣ ــ ١٥٦ .

(٧) Bowra (C.M) op . cit, pp, 7 - 9 .

وبعد كولريدج (Coleridge)ـ الشاعر الرومانتيكي ـ أول من فلسف الخيال وحلل قدراته بشكل لم يستطع أحد بعده أن يزيد على ما قاله شيئا سوى الشرح والتفسير كما أكد ريتشاردز (١) . ومهما قيل في مسالة تأثره في كانت kant وشيلنج ,Shellin الاولية لكل ادراك انساني ، وهو تكرار في العقل لعملية الخلق الخالدة في الانا المطلق»(٢). الصفات المتضادة او المتضاربة » ، الوصف الذي وضع اللمسات الاخيرة في هذا المجال .

والخيال عنده نوعان : خيال أولي (Primary Imagination) وخيال ثانوي (Secondary Imagination) أما الاولي فهو « القوة الحيوية أو الوسيلة الاولية لكل ادراك انساني ، وهو تكرار في العقل لعملية الخلق الخالدة في الانا المطلق» (٢).

وأما الثانوي فهو « صدى للاول يعايش الارادة الواعية ، ويشبه الخيال الاولي في نوع وظيفته ويختلف عنه في الدرجة وفي طريقة العمل . انه يذيب وينشر ويفرق لكي يعيد الخلق من جديد» (٣) .

فمهمة الخيال الاولي ، جعل ادراك الاشياء بالنسبة لنا ممكنا ، اذ بدونه لا يكون لدينا سوى مجموعة من المعطيات الحسية التي لا معنى لها ، بينما مهمة الخيال الثانوي الذي هو أكثر وعيا وأقل أولية خلق مركبات جديدة من المعاني (٤) .

ومن حسنات كوليردج التي أشاد بها النقاد كثيرا تفريقه بين الخيال والوهم أو (قوة الاستدعاء كما سماها عبد الحكيم حسان) .

فعلى الرغم من أنه سبق في هذا من وردزورث وغيره ، الا أنه كثف ذلك التفريق وجعله

---

(١) ريتشاردز : مبادىء النقد الادبي ٣١٢ .

(٢) A) Wimsatt (W.K) Literary Criticism pp, 390 - 397 .
B) Scott - James (R.A), The Making of Literature p, 222 .

(٣) كوليردج : السيرة الادبية أو النظرية الرومانتيكية في الشعر (ت . عبد الحكيم حسان) ص ٢٥١ ؛ وقارن بترجمة محمد يوسف نجم في مناهج النقد الادبي لديفدديتش ص ١٦٥ .

(٤) Richards (I.A.) Coleridge in Imagination pp, 57 , 58 .

أكثر فنية باخراجه اياه في نظرية محكمة البنيان (١) . وما الوهم عنده الا ضرب من الذاكرة تحرر من عقال الزمان والمكان لا يجول فيه الا « الثابت المحدود » . وهو يتأثر بالظاهرة التجريبية للارادة التى نعبر عنها عادة « بالاختيار » ، بل هو يشبه « الذاكرة العادية » في الحصول على مادة جاهزة وفق قانون « التداعي » أو قانون « الترابط »(٢).

ونستنتج من هذا أن الوهم عنده قوة ذهنية تستدعي صورا كثيرة بينها نوع من الترابط ولكن على غير نسق أو نظام . وهو بهذا يختلف عن الخيال الذي مر بنا تعريفه لـه قبل قليـل .

فالخيال نشاط عقلي روحي يعمل على جمع أشتات من الصور المستدعاة لغاية المشابهة أو المنافرة ، لكنها تنتظم بتأثير قوته وقوة الانفعال داخل نسق متحد منسجم .

وقد تعمل هاتان القوتان (الخيال والوهم) معا ، لانهما غير متضادتين بل لا بد للخيال من مرحلة الوهم ، فاذا كان الخيال هو القوة الموحدة المركبة ، فان الوهم هو القوة الآلية القادرة على الحشد والجمع (٣) .

★ ★ ★

ان أفكار كوليردج الواعية لطبيعة الشعر والخيال مرت دون أن تفهم جيدا(٤) في عصره ، ولكنها أصبحت أفكارا تقود أكثر القوانين النقدية للاجيال اللاحقة ان لم تكن قائدة لها كلها (٥) .

---

(١) Wimsatt (W.K), Literary Criticism pp, 385 - 388 .

(٢) كوليردج : السيرة الادبية ٢٤٠ ــ ٢٤١ .

(٣) Abram (M.H), The Mirror and the Lamp pp, 167-177 .

(٤) احسان عباس : فن الشعر ١٥٠ ــ ١٥٢ وسهير القلماوي : فن الادب ــ المحاكاة ص ١٢٨ .

(٥) A) Brooks (C.) Modern Poetry and the Tradition pp, 4 - 43 .

B) Brook (C.) The Well - Wrought Urn pp, 17 , 230 - 231 .

لقد حظيت نظرية كولردج في الخيال باهتمام كبير وواسع حقا في العصر الحديث ، فكثر شارحوها ومفسروها الا أن معظم هؤلاء الشارحين والمفسرين اتفقوا على الاتجاه العام الذي يمنح الخيال بموجبه قوة تحقيق التوازن بين « كيفيات متناقضة ولكنهم اختلفوا في طريقة بيان هذا التوازن اختلافا يرجع الى نوع المذاهب الفلسفية والسيكلوجية التي يعتنقونها » (١) .

فهذا ريتشاردز الذي يهتم بالجانب السيكولوجي يجعل قوة الخيال في تنظيم الدوافع الكثيرة المتضاربة المثارة في الفنان ، اما عن طريق الاستبعاد أو عن طريق الشمول او عن طريق الحذف والتركيب (٢) .

وهذا جون ديوي الذي يهتم بالخبرة في الفن يفسر اللفظة (Esamplastic) التي نحتها كولردج من أصل الماني ليعني بها « القوة الصاهرة » بالخبرة التخييلية . وهي حسبما يشرحها ديوي « ما يحدث حينما تجيء العناصر المتنوعة من كيفية حسية وانفعال ومعنى فتؤلف جميعا ضربا من الاتحاد الذي يكون ايذانا بمولود جديد في العالم»(٣) .

أما أصحاب المدرسة النقدية الحديثة (New Criticism) ممن يتأثرون بالفلسفة ويعدون الفن موضوعا للمعرفة(٤) فانهم يفسرون الخيال على انه (نشاط اجتماعي انساني ينبع من الفرد بوصفه كائنا اجتماعيا ويهدف الى تحويل الواقع المباشر الى واقع فني) (٥) .

وهم ينكرون تفسير الرومانتيكيين له وينعتونه بانه تفسير فردي قاصر يعتمد اتجاها سيكلوجيا مشوبا ببعض الغموض الميتافيزيقي (٦) .

وقد تطرف بعض هؤلاء فقال باستغناء كثير من الادب الحي عن الخيال (فثمة قصائد

(١) مصطفى ناصف : الصورة الادبية ٢٦ .
(٢) ريتشاردز : مبادىء النقد الادبي ٣٢٠ .
(٣) جون ديوي : الفن خبرة ٤٥٢ .
(٤) رينيه ويليك واوستن وارن : نظرية الادب ص ٢٠٢ .
(٥) زكي نجيب محمود : الادب والمجتمع كيف يتفاعلان ٢٥ ـ ٢٦ .
(٦) الن تيت : دراسات في النقد ١٠٢ .

جيدة وعارية تماما من الصور)(١) كما اعتقدوا . بل ان بعضهم ذهب الى ان هناك شعرا تقريريا وهو شعر جيد (٢) .

★ ★ ★

انحدرت ـ على كل حال ـ هذه المفاهيم النقدية الاوربية حول الخيال الى ثقافتنا الادبية فاغنتها وحركت من همم الباحثين فراحوا يناقشون الخيال بالفهم الجديد لـه لكنهم ظلوا يسيرون في حدوده المقررة في النقد الاوربي . قال الدكتور احمد كمال زكي: « لقد ناقش الخيال كل من العقاد والمازني وأحمد امين واحمد الشايب وشوقي ضيف وايليا حاوي وغيرهم لكن فهمهم له لم يبتعد عن فهم الاوروبيين امثال كوليردج ووردزورث له ولم يخرج تحديدهم له عن التحديدات الاوروبية ، كما ان تقسيمات هؤلاء هي تقسيمات أولئك نفسها »(٣) .

وعلى أية حال فان حد الخيال الذي يمكن استخلاصه من مجمل النظرات والمفاهيم السابقة هو عدة : قوة ذات نشاط ذهني توحد بين القلب والعقل ، بين الوعي واللاوعي تثار بحافز عميق ويصحبها انفعال منظم ، لتنتج صورا وأشكالا تعبر عن تجارب متجاذبة متنافرة لكنها منظمة منسجمة وتؤلف كلا موحدا .

فلا يمكن للخيال ان يكون ثمرة القلب وحده ، كما لا يمكن له أن يكون نتاج العقـل وحده بل هو قلب وعقل معا لان فيهما معا تكمن التجربة ، ومنهما معا تنحو المشاعر المضطربة المبعثرة نحو انفعال مكثف قادر على أن ينتشر في الفن ويمتد ليتحول بـه اللاشعور المفكك الى حياة من الشعور الواضح(٤) .

ويكون الشاعر وهو يخلق فنه في حالة من الوعي ولكنه وعي يختلف فيه عن وعي العالم

(١) رينيه ويليك وأوستن وارن / نظرية الادب / ٢٨ .

(٢) Mar Van Dorn : John Dryden, A study of his Poetry p, 67 .

(٣) أحمد كمال زكي : النقد الادبي الحديث ، أصوله واتجاهاته ٦١ ـ ٦٣ .

(٤) Scott - James, The Making of Literature p, 220 .

في مصنعه أو مخبره . انه وعي لكنه غير تام ولا يمكن له ان يكون تاما لان صاحبه يتعامل مع حقائق كامنة وراء الظواهر والمحسوسات ، لو كان الشاعر يعي تماما كل ما في شعره لجاء بحقائق منطقية واضحة يدركها هو ، ولا تحتاج منا الى تفسير أو تاويل ، لكن الثابت أن الشعراء لا يدركون تماما كنه اعمالهم ، ولا يستطيعون بالتالي الابانة عما فيها . قال شللي : عندما تتزاحم الافكار بحرارة في راسي ، تغلي فجاة وتقذف بالصور والكلمات بأسرع مما أستطيع معه الابانة عنها(١) .

والخيال مدفوع ـ كما قلنا ـ بحافز ، والحافز اليه كما قال مورجان جمالي روحي لان مهمة الخيال المبدع هي الوصول الى تغيير روحي في القلب وفي طبيعة الانسان(٢) . ولهذا جاء وصفي له بالعمق . ويصاحب الحافز انفعال قوي يثير بدوره انفعالا قويا لدى متلقي الفن ، ومن هنا تاتي القيمة الروحية للخيال . قالت سوزان لانجز : « الفن خلق صور ترمز الى المشاعر الانسانية »(٣) ويعتقد كولنجوود أن المتلقي والفنان يملكان التجربة الخيالية نفسها التي تتطلب شعورا لازما(٤) ولكن الانفعال الذي يصاحب الخيال هو الانفعال الناضج الذي يخصب فكرا عميقا او ينبع هو والفكر من نقطة واحدة لان الخيال المبدع (يكون نوعا من الوصل بين الاحساس والفهم) كما يقول كولنجوود(٥) .

اذن فالخيال قرين للشعور المنتج وهو لا يكون بهذه الصفة الا في حالة تامل العواطف الذاتية وهذا مايسمى بالانفعال الجمالي) .

ويجب ان نحتاط كثيرا في مسالة الشعور في الفن والشعر . فالفن ، بشكل عـام ، يتضمن قدرا من الشعور الا ان ذلك أمر نسبي يخضع لعوامل فردية وموضوعية معقدة .

(١) Grose and Oxley, Shakespear p, 74 .

(٢) Morgan (C.), Creative Imagination (in English Critical Essays) p, 64 .

(٣) Langer (S.), Problems of Art p, 5 , 15 .

(٤) Furlong (E.J.), Imagination p, 91 .

(٥) كولنجوود : مبادىء الفن ٢٥١ .

ولقد أصبح القول الذي يفترض تساوي الفنان والمتلقي في التجربة والشاعر لا يجد له كثيرا من الانصار في النقد الحديث(١) .

ويبدو أن هذا صواب ، فالفن يثير في المتلقي قدرا من الشعور يساير تجربته الذاتية وليس شرطا أن تتساوى التجارب في الناس جميعا .

هذا وقد تطرف بعضهم كثيرا فجعل الانفعال غير ضروري للفن ، اذ ان الفن قادر - عنده - على أن ينال مكانته بدونه(٢) .

ويذكرنا هذا التطرف بتلك الاراء التي قالت باستغناء الفن عن الخيال . وعندي أن هذه الاراء جميعا خطأ لانها تنتزع من الفن أقوى دعائمه : الخيال والانفعال ، ولو سلمنا بها لعدنا مرة أخرى الى مشكلة « الصنعة الشكلية » التي تعتمد على المهارة العقلية .

فالفن ، حتى يؤدي وظائفه ، لا بد أن يكون نظاما ، ولا بد أن يكون للخيال والانفعال معا الدور الاكبر في بناء هذا النظام وتنسيقه .

- ٢ -

والبحث في الخيال يؤدي الى البحث في الصورة التي ينتجها ، لكن البحث في الصورة معقد لكثرة الآراء المتضاربة حولها ، ولذلك فاننا ملزمون بالاعتماد على منهج تكاملي بحيث ننتخب من الآراء الكثيرة المتعددة آراء نعتقد صوابها وذلك لتشكل راينا في الصورة وفي كل ما يتصل بها من مسائل فنية . فليس المجال هنا مجال اثبات صحة راي أو خطأ آخر وانما تقديم مفهوم يكون أساسا لما يأتي من أبحاث تطبيقية .

اذا كان لكل فن واسطة فان واسطة الشعر هي الصورة التي تشكل من علاقات داخلية مترتبة على نسق خاص أو اسلوب متميز . فالصورة - مولود الخيال - وسيلة الشاعر في محاولته اخراج ما بقلبه وعقله وايصاله الى غيره ، ذلك لان ما بداخله من

(١) Furlong (E.J) Imagination p, 93 .

(٢) Ibid pp, 90 - 93 .

مشاعر وأفكار يتحول بالصورة الى أشكال وصفت بانها « أشكال روحية »(١) . فبالصورة تتحقق خاصية الشعر(٢) . فهي ـ كما قيل عنها ـ « جوهر العالم »(٣) ، و « قطب رحى الوجود »(٤) فما هذه الصورة ؟ ومم تتركب ؟ وكيف تعمل ؟

لمصطلح الصورة مفاهيم مختلفة لدى أفرع المعرفة في عصرنا الحديث ، فمفهومه في علم النفس غير مفهومه في الفلسفة ، ومفهومه في الفلسفة غير مفهومه في النقد الادبي أو الشعر ، بل ان مفهومه في الشعر ليس واحدا دائما وانما هو في تحوير وتبديل مستمرين حتى ان كل مدرسة فنية تعطيه المفهوم الذي يتفق وفلسفتها العامة(٥) ، والمسألة التي تكاد تكون موضع اجماع في الدراسات النقدية الحديثة ـ على تباين آرائها الشديد ـ هي ان الصورة بالمفهوم الفني لها تعني :

أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن .

لكن هذا المفهوم هو المفهوم العام للصورة ، أما المجال التفصيلي له فيجعل الصورة تركيبة عقلية تحدث بالتناسب او بالمقارنة بين عنصرين هما في احيان كثيرة ، عنصر ظاهري وآخر باطني وان جمال ذلك التناسب او المقارنة يحدد بعنصرين آخرين هما : الحافز والقيمة ، لان كل صورة فنية تنشأ بدافع وتؤدي الى قيمة .

وهذا أمر طبيعي ما دامت الصورة ابنة للخيال . والخيال كما قلنا سابقا ، ينشأ بدافع ويؤدي الى قيمة .

---

(١) Murry (M.), The Problem of Style p, 79 .

(٢) Lewis (C.D), The Poetic Image p, 17 .

(٣) زكي نجيب محمود : فلسفة وفن ٣٦٩ .

(٤) Skelton (R.) The Poetic Patterns p, 90 - 91 .

(٥) انظر مختلف الدلالات في :

The Oxford English Dictionary vol 5 (Article : Image)

والدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث . والدكتور نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي والدكتور نعيم اليافي : الصورة الفنية في الادب الحديث .

وهكذا يجتمع في الصورة عناصر اربعة اساسية (عنصران متناسبان ودافع وقيمة) هي مجال الجدل والنقاش في الدراسات النقدية الحديثة .

ويكاد الاختلاف في تفسير كل عنصر منها أن يكون عاما وسوف نعمد الآن الى توضيح هذه العناصر الاربعة معتمدين على الاعم الاغلب من الآراء المقبولة لنا .

فالغالب في العنصر الظاهري مثلا أن يكون من العالم المحسوس ، فقد قيل : ان الصورة هي كل شيء تقوى على رؤيته أو سماعه أو لمسه أو تذوقه(١) . ومن هنا قيل ايضا يجب ان لا تعتمد القصيدة في ايصال مغزاها على الاسلوب المجرد بل عليها بدلا من ذلك الاعتماد على الصور الحسية (٢) .

فالصور الناجحة هي التي تأتي من تحويل المعاني المجردة الى هيئات واشكال تنتقل بالحواس (٣) . وقد دفعت الاهمية الكبرى للجانب الحسي في الصورة النقاد الى متابعة علماء النفس في تصنيف ابنية الصورة الى مجموعات حسية كالصورة البصرية (Visual Imagery) والسمعية (Auditory Imagery) والذوقية (Gustatory Imagery) والشمية (Olfactory Imagery) والحركية (Motor Imagery) (٤) والى تقسيم كل واحدة منها أعدادا أخرى حسب طبيعة الحاسة ودرجة تلقيها للصورة شدة ورخاء وانخفاضا وارتفاعا . كما ميز هؤلاء النقاد بين الانماط فقدموا البصرية والسمعية على غيرهما ، فهما عند هورتيك الصور الوحيدة التي تشكل مادة الابداع الفني بينما لا تؤلف الاحاسيس الاخرى كالشم والذوق تراكيب ثابتة يمكن ان ترتبط بها فكرة من الافكار(٥) . واذا كان هورتيك يعلي من قيمة الصورة

---

(١) Brown (H.) and Milstead (J.), Patterns in Poetry p, 61 . وانظر ايضا جويو : مسائل في فلسفة الفن المعاصر ٧٣ .

(٢) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ١٠٨ .

(٣) عبد الرحمن بدوي : الشعر الاوروبي المعاصر ٧٢ .

(٤) A) Louise (D.) The Study of Literature pp, 32 - 35 .
B) Richardson (A.) Mental Imagery p, 20, ff.

(٥) لويس هورتيك : الفن والادب ١٦ .

البصرية فيجعل اللغة (لا تبلغ لب الاشياء الا بعالم الشكل عالم البصر والفراغ) كما يقول ، فان ت. س ايليوت يعلي من قيمة الصور السمعية ويجعل لها خيالا خاصا يسميه « الخيال السمعي » Auditory Imagiration) ويعرفه بانه « الاحساس بالمقاطع والايقاع احساسا يعبر مستويات التفكير والشاعر الواعية الى أكثر الاحاسيس بدائية عن طريق منحه قوة خاصة لكل كلمة ... وهو يعمل على صهر القديم بالجديد وبالمدهش وباشد الوان الفكر تحضرا »(١) ، وهو لذلك فضل ملتون صاحب المخيلة السمعية على دانتي صاحب المخيلة البصرية في رأيه(٢) . وقد اهتم نقاد آخرون بالمفاضلة بين الشعراء على أسـاس اهتمام كـل منهم بنمط حسي خـاص(٣) ومـن هؤلاء فوجـل Fogle الذي فاضل بين شللي وكيتس بعد احصائه لصور كل منهما وترتيبها وتصنيفها(٤) .

فالجانب الحسي أساسي في الصور . واما الجانب الباطني من الصور فهو — في الاغلب — افكار الشاعر ونفسيته التي هزتها تجربة عميقة فقد قيل « كل منظر فني حالة نفسية »(٥) وما الفن في الحقيقة الا التكافؤ بين العاطفة التي في داخل الفنان وبين الصور التي يخرج بها هذه العاطفة(٦) . وفي كل صورة تلتقي الذات بالطبيعة الخارجية لتولدا معا حياة جديدة . ومهمة الفن أن يجسم آراءنا ومشاعرنا باشكال حسية توحي بها نافذا من وحدة الوجود التي عن طريقها نرى ذواتنا في الشجر والمطر والطيب والصوت على هيئة خاصة من الجمال القبح ، ومن هنا قال سارتر : على الفن — عموما — أن ينأى عن التجريد وينزع الى التجسيم والتشخيص(٧) . ومن هنا أيضا جاء تصنيف هيرمان بونغز جميع احتمالات التعبير المجازي الى قطبي : الذاتي والموضوعي(٨) .

أما العنصر الثالث فهو الانفعال الذي يتحرك في كل ذرة من أعضاء الانسان فيوقظها

(١) Eliot(T.S.)The Use of Poetry and the Use of Criticism pp, 118 - 119 .

(٢) Eliot (T.S.), Selected Essays p, 204 .

(٣) Norman Friedman,Imagery from Sensation to Symbol pp, 364 - 365.

(٤) Fogle, The Imagery of Keats and Shelley .

(٥) كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ٤٦ .

(٦) المرجع السابق ٨ .

(٧) Sartre (J.) What is Literature pp, 5 - 19 .

(٨) ويليك روارن : نظرية الادب ٢٦٤ .

ويطرق كل نافذة في شعوره فيفتحها ، اذ به يتيقظ الانسان فيعمل على تأمل تجربته ونشر اجزائها ثم ضمها في وحدات متناسبة متعادلة يفتش لها عن موضوعات أو صور تحملها . فالتجربة مرتبطة بالشعور والحواس أبدا ، وان هي الا نتيجة من نتائج التأمل الوجداني والانتباه الودي الى الصفات والاشكال الوضعية المحسوسة . نقول هذا ونحن على علم بالآراء التي لا تشترط الشعور ولا الحسية في الصورة . فبعض النقاد الحديثين يحفل بالصور الخالية من العواطف بالصور التجريدية التي ليس لها مطابق في الاشياء التي نحسها . وعلى الرغم من أننا لا ننكر القيمة التي قد تحققها الصور التجريدية في الشعر فاننا نظل على ثقة بان الصور الحسية التي تعبر عن موقف انساني عام هي اكثر الصور تأثيرا فينا(١) .

وأما العنصر الرابع من عناصر الصورة فهو القيمة : ان القيمة التي تخلقها الصورة أو الصور هي تنظيم التجربة الانسانية عامة وتحقيق وحدة الوجود او ادراك لحظة « التجانس الكوني العام » كما يقول ارشيبالد(٢) . انها بذلك تكشف عن المعنى الاعمق للحياة ، وتقود الى بعث الخير والجمال فيها بطريقة مخصبة(٣) .

لقد وصلنا الآن الى نقطة جديدة تمس جوهر العمل الذي تسلكه الصورة وهي ماهية تلك الطريقة المخصبة التي تبعث بها الصورة قيم الخير والجمال في الحياة .

انها الايحاء أو اللامباشرة(٤) كما يؤكد صاحبا نظرية الادب ، وأكثر الذين بحثوا في طبيعة الصور ووظائفها . فهذا هو الاسلوب الوحيد لادراك جمال الدنيا(٥) ، لذا اتفقت المدارس ــ ونادرا ما تتفق ــ على ايثار هذا الاسلوب الايحائي(٦) ، وذلك لانها ادركت

---

(١) Murry (M.), Countries of the Mind vol, 2 , p, 2 .
وانظر اليزابيت درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ١١٩ ــ ١٢٠ .

(٢) مكليش أرشيبالد : الشعر والتجربة ص ٨١ ــ ٨٢ .

(٣) مورجان : الكاتب وعالمه ص ٥٢ .

(٤) ويليك ووارن : نظرية الادب ٢٢٩ وما بعدها .

(٥) رانسوم : الشعر كلفة بدائية (من كتاب الاديب وصناعته) ص ١٠٥ .

(٦) هوريك : الفن والادب ص ٦ ، ٢٤٥ .

انه القدر على استنفار كوامن النفس واحداث التوتر الانساني والقلق الروحي القادرين على حفز الخيـــال(١) . فالشعر باصطناعه هـذا الاسلوب يختلف عن الفلسفة والعلم والمنطق(٢) ، بل عن النثر أيضا(٣) . وذلك لان الكلمة في نطاق المفاهيم عموما أشبه شيء بالاشارة الحرفية التي ترمز الى الثروة الفكرية كما ترمز الارقام الدارجة الى الثراء ، لكن الكلمة في الشعر تسعى الى اثارة صورة مجسمة تشبه ضوءا صغيرا واهنا يثير أحيانا جوانب في ظلام اللاشعور فيمهد لنا السبيل الى الاحلام ، ان لم يكشف لنا عن حقائق راهنة(٤) . ثم ان الفن عموما ليس الا لغة انفعالية لا تتوسل بالكلمة المباشرة وانما بوحدة تركيبية هي الصورة(٥) .

واذا ما وصل الشعر الى تحقيق هذا فانه يمثل خصائص الاداب الراقية التي ازدهرت في أعقاب أجيال من الادب البدائي ، ذلك الادب الذي كان يستخدم الصورة بشكل واسع لان لغته ـ بوصفها لغة بدائية ـ تشبه لغة الاطفال ، فهم ينظرون الى الاشياء نظرة فراسية(٦) ، لذا تأتي أفكارهم صورا متخيلة لان ذكرياتهم وأوهامهم وآمالهم في المستقبل تأتيهم على شكل مرئيات غالبا(٧) . لكن صورهم في هذه الحالة ساذجة بسيطة لا تتعدى الاشارة الى المشاعر والدلالة على الاشياء ولهذا قيل عن هوميروس « انه لم يستعمل وسائل الايحاء البصري التي سوف يلجأ اليها الشعر فيما بعد ، فلم يطلب الى الكلمات سوى الاشارة الى الاشياء والافعال »(٨) ولما تطورت اللغة وأصبحت نزاعة الى التجريد في عصر

(١) مورجان : الكاتب وعالمه ص ٢٧ .

(٢) كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ص ٩٤ ، ٩٥ ونظرية الادب ص ٢٣٩ .

(٣) James (W.) The Principle of Psychology vol . 2, p,318 .

(٤) هوزنيك : الفن والادب ص ٦ ـ ٧ وريتشاردز : الشعر والعلم ١٥ ـ ٧١ .

(٥) ويليك ووارن : نظرية الادب ص ٣١٨ .
وانظر أيضا : Whalley (G.) Poetic Prooess p, 164.

(٦) مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفني ، في الشعر خاصة ، ص ٢٧٨ وما بعدها .

(٧) رانسوم : الشعر كلغة بدائية (في كتاب الاديب وصناعته) ٩٩ ـ ١٠٠ .

(٨) هوزنيك : الفن والادب ٧ .

العلم غدا الانسان يحن بشدة الى لغته البدائية ، لذا أحيا له الشعراء عنصر التصوير ليتنسم من خلاله الروح(١) .

* * *

وكان افضل وسيلة لذلك ، العمل على (ايجاد علاقات نفسية عميقة يتساوى فيها الناس جميعا)(٢) أو ربط الصور بالذاكرة الانسانية . فالذاكرة ـ كما يقول لويس ـ ملأى باعداد هائلة من الصور(٣) ؛ وهذه الصور تسترجع في حالة الخلق على شكل حسي يتناسب وتجربة خالقها(٤) . وهو استرجاع خصب ثري لان الشكل الذي رأيته او أحسست به قديما على هيئة شيء من الاشياء أصبح الآن ، وهو صورة ، ملكا لوعي اطوره وانميه واغير من كيانه تبعا للارتباطات التي يحددها وجداني(٥) .

ومن هنا امتازت الصورة عن الادراك المباشر للاشياء . فالادراك المباشر يتلمس الموجودات بحواسه الواعية ويدرك العلاقات بينها بالعقل . ولكن الصور لا تبتعد عن الادراك المثار في الذهن والشعور . ويبدو انه لا بد لنا هنا من ان نعود الى كروتشه وفلسفته في المعرفة التي اقامها على دعامتين :

الاولى : ادراك بالعقل ينتج فلسفة ومنطقا .

والثانية : ادراك بالحدس المشحون بالعاطفة وينتج شعرا وصورا(٦) .

---

(١) Partridge (O.) The world of words p, 89 .

(٢) توماس دي كنسي : ادب المعرفة وادب القوة (في كتاب أسس النقد الادبي لمارك شورر) ج ٣/ ٥٠ .

(٣) Lewis (C.D.), The Poetic Image pp, 141 .

(٤) A) Louise (D.), The Study of Literature p, 22 .
B) Downey (J.E.), Creative Imagination p, 21 .
C) Encyclopeadia, Britannica, vol . 12 p, 103 , ff .

(٥) مبادىء النقد الادبي ١٨٥ ـ ١٨٦ .

(٦) كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ٨ ـ ١٤ ، ٨٦ وما بعدها .

وقد توزعت اللغة هذين الادراكين فقامت بوظيفتين ـ على نحو ما اعتقد أصحاب النقد الحديث : وظيفة معرفية تحققها العلوم ويأتي بها المنطق ووظيفة انفعالية يحملها الشعر(١) .

وعلى أية حال : فالذاكرة ـ بالرغم من أبوابها مشرعة لكل محسوس ـ لا تحتفظ بكل ما يفد عليها من الاشياء وانما تحتفظ فقط بما يستجيب لشحنتها العاطفية(٢) .

ولا تثار الصور داخل الذاكرة بكثافة ونماء الا في موقف تجريبي يستدعيها . ويجب أن نكون على حذر من تفسير هذا الاستدعاء فلا نفسره على أساس الفهم القاصر لقانون التداعي الذي قال به أرسطو حين جعل التداعي اما عن طريق التشابه أو التضاد أو الاقتران الزماني والمكاني(٣) . فالخطر من التمسك الحرفي بهذا القانون هو الوقوع فيما وقع فيه من قسر علاقاته الثلاث على انها علاقات عقلية منطقية فاخضع التفكير الادبي لقواعد آلية غريبة عن جوه ، مفروضة عليه من خارج نطاقه(٤) ويجب أن لا نتسرع فنطعن بالقانون أو نسقطه من حسابنا كما فعل بعض الدارسين(٥) وانما ننبه على ضرورة فهمه فهما عميقا ، فالخطر ـ كما قلنا ـ أن نفتش عن علاقات خارجية تربط بين الصور أو بين أجزائها فتبتعد بذلك عن طبيعة الشعر الى الصنعة الشكلية .

ان العلاقات التي يدور فيها الشعر وكل الفنون علاقات وجدانية داخلية ، فالحدس أو الخيال الشعري عندما يتجول بين الموجودات وهو يحمل طاقة عاطفية يكون كالمغناطيس ينجلب الى قطبيه ماله صلة وجدانية به . وهذا لايعني أن الخيال لا يبرز وهو يشكل الصور لا الاشكال التي تعاطفت ايجابيا معه ، بل ان عمله على ابراز الاشكال السلبية التي ينفر منها لا يقل بحال عن عمله الآخر .

---

(١) Runes (D.), Twenteeth Century Philosophy p, 379 .

(٢) A) Spurgeon (C.), Shakespear's Imagery and what it Tells us . p, 12 .
B) Whalley (G.), Poetic Process; p, 8 .

(٣) زكي نجيب محمود : فلسفة وفن ص ٩٩ .

(٤) انظر يوسف مراد : مبادىء علم النفس العام ٢١٨ ـ ٢١٩ .

(٥) مصطفى ناصف : الصورة الادبية ٣٦ .

ان الخيال لا يتعمد ان يفعل شيئا ما وانما تفرض الاشكال نفسها عليه فرضا ، وليس من مهمته سوى التنظيم والتوحيد . ان هذه الاشكال تفرض نفسها على الخيال بحكم الدوافع العاطفية المتماثلة او المتنافرة فيستجيب لها طائعا وبمهمك عندئذ لايجاد الائتلاف والمعادلة والتنسيق والتوحيد بين المتماثلات والمتنافرات واخراجها في صورة أو صور منسجمة بشكل لا يحدث خارج الشعر او الفن عموما .

ان ايجاد علاقة بين الاشياء التي لا علاقة بينها هو بالضبط ما يعطي الشعر معنى وقيمة . وان جوهر الفن عموما ـ كما يقول مكليش ارشيبالد ـ هو ايجاد تلك العلاقة ذلك لان (الغبطة التي ينالها الانسان من رؤيته للتماثل ـ كما يتراءى لوردزورث بحق ـ هي نشاط عقولنا وغذاؤها الرئيسي)(١) .

* * *

ويتدخل هذا في تفضيلي مصطلح « صورة » على أي مصطلح بلاغي آخر لان العلاقات التي توحي بها المصطلحات البلاغية الاخرى اما ان تكون علاقات مشابهة فقط واما علاقات منطقية تقليدية .

ان مدلتون موري Middleton Murry دفاعه عن مصطلح « الصورة » الذي يفضله على أن التشبيه والمجاز عموما يرتبطان بالتصنيف الشكلي للبلاغة ، ولذلك فهو ينصح باستعمال « الصورة » كي تشملهما معا ، ولكنه يشترط مع ارتضائنا برايه ان نبعد من أذهاننا ما توحي به الكلمة على انها صورة بصرية فقط أو بشكل غالب(٢) .

وهو سيء الظن بمصطلح استعارة ويرى أنها ظلت تستعمل منذ ان عرفها ارسطو بانها (نقل اسم شيء الى شيء آخر)(٣) على انها ضرورية لتزيين اللغة فقط وأننا من جانبنا لم

(١) مكليش : الشعر والتجربة / ٨١ .

(٢) Murry (M.), Countries of the mind (Metaphor)

(٣) نقلنا هذا التعريف عن : كتاب أرسطو طاليس في الشعر ؛ ترجمة د. شكري عياد ص ١١٦ .

نحاول أن ننتهك هذا العرف الادبي (١) لكن ريتشاردز لايوافقه على هذا ، ويرى أن مصطلح « استعارة » يفضل - اذا وسع ليشمل جميع الوان التعبير الايحائي - مصطلح « صورة ». وهو يزعم بان هذا الاخير مضلل لارتباطه بدلالات لغوية ونفسية تخلق جوا مضطربا في النقد وتبعده عن طبيعته الفنية (٢) . وهو ينبه أيضا على ضرورة التمييز بين الاستعارة اللغوية التي هي « مبدأ الوجود الشامل للغة » (٣) والاستعارة الشعرية النوعية بوصفها (الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياء مختلفات لم توجد بينها علاقة من قبل) (٤) . ونحن نرى أن عدم اهتمامه كثيرا بالجانب الحسي في الصورة كما عبر عن ذلك في كتابه (مبادىء النقد الادبي) واهتمامه بالمقابل بالفكرة المصورة كان وراء تفضيله للاستعارة على مصطلح « الصورة » . قال في عدم اهتمامه بالجانب الحسي في الصورة « لقد بالغ النقاد في أهمية الصفات الحسية للصور فالذي يضفي على الصورة فاعليتها ، ليس هو حيويتها ووضوحها بقدر ماتتميز به هذه الصورة من صفات باعتبارها حدثا عقليا » (٥) .

والاستعارة بارتباطاتها العقلية العميقة تعطي نظريته هذه مجالا ارحب من مصطلح « الصورة » الذي يرتبط بالحواس كثيرا . فليس المطلوب عنده أن نستدعي الى أذهاننا صور الاشياء التي يتخيلها الشاعر وانما حسبنا أن نمارس طائفة من الافكار والمشاعر المصاحبة (٦) .

وعلى أية حال ، فلئن كان بالامكان مد الاستعارة في النقد الاوروبي حتى تشمل كل اشكال المجاز فان ذلك لا يتأتى في نقدنا العربي . والسبب انهم منذ البداية يوسعون الاستعارة أكثر مما نفعل ، فلا يخرج من نطاقها الا التشبيه بأداة والمجاز العقلي ، أما التشبيه البليغ عندنا فهو استعارة عندهم . كما أن التشبيه والاستعارة والمجاز عندنا ارتبطت بأشكال بلاغية جامدة قتلت روح الشعر ولذا فنحن اليوم بحاجة الى مصطلح

(١) Murry (M.), The Problem of Style pp, 75 - 76 .

(٢) Richards (I. A.), The philosophy of Rhetoric pp, 90-94.

(٣) ويليك ووارن : نظرية الادب ص ٢٥٢ وأنظر أيضا أ
Wimsatt (W.K.), Literary Criticism p, 644 .

(٤) ريتشاردز : مبادىء النقد الادبي / ٣١٠ .

(٥) المرجع السابق : ١٧٧ .

(٦) Richards (I.A.), Practical Criticism p, 393 .

آخر يمحو آثارها السيئة من نفوسنا . ولم يكتف ناقد عربي حديث بمصطلح الصورة بديلا منها لانه – في رأيه – يرتبط بشكل أو بآخر بدلالات بلاغية قديمة وانما اقترح بدلا منه مصطلح « لوحة » (١) . ولكن هذا يخلط في اذهاننا الشعر بالرسم ، وسنضطر فيما لو اخذنا به الى مواجهة مصاعب في تسمية الاجزاء له لان هناك تسميات خاصة بلوحات الرسم ومن الطبيعي الا تكون هي نفسها اللوحات الشعرية ايضا .

ويظل – في رأينا – مصطلح « صورة » على ما به من مزالق ، افضل مصطلح متاح نستطيع ان نستعيض به عن الاشكال المجازية في بلاغتنا العربية ، علما بانه لايقتصر عليها فقط وانما يستوعب غيرها كالوصف المباشر للمناظر والاشياء والصور التجريدية ايضا .

وعلينا أن ندرك اننا لا نستبدل مصطلحا بآخر وانما نستبدل مفهوما بمفهوم وتصورا بتصور ، فالصورة لا تلغي التشبيه ولا تمحو الاستعارة وانما تقدم لنا فهما أعمق من الفهم الجزئي الذي ارتبط بكل منهما في السابق .

★ ★ ★

انه لابد من بقاء التشبيه والاستعارة واشكال المجاز الاخرى في اذهاننا ولكن على اساس انها وسائل مختلفة لوسيلة كبرى تضمهن جميعا .. لابد لهذه الوسائل من أن تبقى لنسترشد بها في تمييز صورة من صوره ، فالصورة التي تأتي عن طريق الاستعارة تؤدي غالبا قيمة فنية اعمق من تلك التي تأتي عن طريق التشبيه . وتعلل « اليزابيث درو » السبب الذي يمنح الاستعارة ذلك العمق في معرض تعليقها على تشبيهات لشكسبير و د. هـ. لورنس فتقول : « هذا ما يمكن أن نسميه الاخيلة التصويرية ، فهي تكشف لنا عن تشبيهات خارجية تنعش حواسنا على الدوام وتثير البهجة في نفوسنا ، وهي لا تتعدى الحواس ولكن الاستعارة تكون أكثر عمقا في الشعر حين تلتئم الفكرة او العاطفة مع الصور الحسية ، وبالطبع ليس هناك ضرورة تحتم أن تكون الصورة دائما حسية » (٢) .

---

(١) هو الدكتور زكي نجيب محمود في كتابه : فلسفة وفن ص ٢٠٠ – ٢٠١

(٢) اليزابيت درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ص ٦١ وما بعدها .

وهي تلتقي في عبارتها الاخيرة مع ريتشاردز الذي كان ـ كما قلنا ـ يفضل الاستعارة لانه يهتم بالفكرة المصورة .

فالصورة الاستعارية كما يفهمها كثير من المعاصرين ليست سوى مظهر راق من مظاهر الفعالية الخلاقة بين اللغة والفكر (١) .

ويأتي عمق الاستعارة وسطحية التشبيه من ان الحدود بين طرفي التشبيه تبقى منفصلة ويعمل كل طرف منها بذاتية وتفرد ، بينما تلغي الاستعارة الحدود وتدمج الاشياء حتى المتنافرة منها في وحدة . انها تحوي عند ستانفورد صورتين يعملان معا على خلق ناتج ثالث يتحد معهما ويحتفظ في الوقت ذاته بتفرد خاص يتميز عنهما (٢) .

وافضل طريقة لفهم طرفي الاستعارة عند ريتشاردز ان نتوهم باننا امام رجلين يندمجان معا ليكونا رجلا ثالثا ليس هو احدهما (٣) . ويهتم النقاد بشكل عام باتحاد طرفي الاستعارة مع تفردهما الذاتي (٤) ثم باختلاف الاستعارة في ذلك عن التشبيه الذي يكون فيه الحدان متشابهين غالبا. وهم يؤكدون على قدرة الاستعارة في جميع المتضادات اكثر من التشبيه(٥). كما انهم يعدون الاستعارة محورا يجمع بين قرينين يمكن ان يكونا مختلفين تماما ولاعلاقة بينهما خارج السياق اطلاقا . ويرون ان الاختلاف ضروري في الشعر عموما ، فيه يمتنع سقوط الافكار في أوضاع أسلوبية حرفية (٦) ، بل هو الذي يميز الاستعارة الحية عن الاستعارة الميتة (٧) . ومن هنا جاء اقتراح مكليش آرشيبالد ابدال الاستعارة بعبارة « الصور المتزاوجة »لان الصور المتزاوجة تمثل في رايه علاقة الاشياء التي لا علاقة بينها بالفعل

---

(١) Shibles , Analysis of Metaphor pp, 28 - 33 .

(٢) Stanford (W.B.) Greek Metaphor : Studies In theory and Practice . p, 101 .

(٣) Richards (I.A.), The Philosophy of Rhetoric p, 98 .

(٤) Frye (N.), Anatomy of Criticism pp, 123 - 124 .

(٥) Empson(W.),The Structure of Complex Words p, 332 .

(٦) Wimsatt (W.K.), Literary Criticism p, 644 .

(٧) مصطفى ناصف : الصورة الادبية ص ١٢٢ ــ ١٢٣ .

والحقيقة . وهي افضل من مصطلح الاستعارة كما يقول ، لان الاستعارة ـ في رأيه ـ توجد خارج الشعر فهي حيوان مألوف يرد في كل استعمال للكلمات بما في ذلك الحديث العادي . والاستعارات الوحيدة التي يعتد بها وتقابل عنده الصور المتزاوجة هي الاستعارات الحية المركبة من اشياء غير متماثلة ، ففيها يقترن زوجان غير متجانسين ، وانعدام التجانس بينهما اشد لفتا للنظر هنا ، تماما كرجل صغير الجسم متزوج من امرأة ضخمة (١) .

اذن فالتشبيه والاستعارة وسيلتان صوريتان يقدمان لنا ـ غالبا ـ نمطين من الصور يختلف كل منهما عن الآخر في القيم الفنية التي يبتدعها . وعلينا ـ حسب التفسير المعاصر ـ أن نستبدل بالفهم التقليدي لهما فهما جديدا وان نقيم تمييزا بينهما على أساس ادراكنا للارتباط الخاص بين الفنون بعضها ببعض من جهة والارتباط العام الذي يقرب الفنون من الوان المعرفة من جهة اخرى ، وهذا ادراك يعلي بلا شك من قدر الاستعارة لان فيها الى جانب لذة الحواس التي يعطيها التشبيه لذة الفكر العميق الذي يتحصل بالانتباه والتركيز الودين للاشياء .

* * *

بقي في بلاغتنا العربية وسيلتان صوريتان اخريان هما المجاز المرسل والكناية وهما في رأيي اقل قدرة من التشبيه والاستعارة في تقديم الصور الحية المتفاعلة ، ذلك لان العلاقات التي تتحكم بالمجاز ـ كما صورت قديما ـ علاقات عقلية احيانا وميتافيزيقية احيانا اخرى (٢) أو بمعنى أوضح علاقات خارجية مقررة لاتاخذ حياتها من السياق غالبا ، وقد وصلت الينا الآن الى معرفة أن العلاقات المبدعة في الادب هي العلاقات الداخلية المتولدة من تفاعل العناصر داخل الصورة المفردة أو الصور المتزاوجة التي تنتج الشكل الادبي الكلي للقصيدة .

اما الكناية فان موضعها ـ كما يبدو ـ في درجة دنيا من الايحاء ، فهي قريبة من الاشارة

(١) مكليش : الشعر والتجربة ص ٩٦ ـ ٩٨ .

(٢) انظر في هذه العلاقات القزويني : الايضاح في علوم البلاغة . ط . بيروت ، ص ٩٣ وما بعدها .

(Sign) في النقد الاوروبي (١) .

ولا يتسع المجال هنا لاختيار ما يصلح من الكناية والمجاز الرسل ان يشكل صورا بالمعنى السابق للصورة الفنية ، لكن المبدأ العام الذي علينا التمسك به في ذلك هو اهمالنا للصور اللغوية الحرفية والصور الميتة التي تعطي جانبا واحدا خاملا مالوفا عاما لا يتحرك ولا يحرك ، والتعلق فقط بالشكل الذي يخلق فينا نحن المتلقين توترا يحفز اخيلتنا على الانطلاق والامتداد في جو بهيج . وكلما تباعدت الاشياء التي تكون الصورة أو تنافرت زاد لدينا التحفز . فالكتاب الجيدون ـ كما يقول كومبرس ـ هم الذين يجلبون ، في الغالب ، الصورة المدهشة من خارج المادة الشعرية المألوفة (٢) . وفي هذا تضاد تام مع مطلب « الاعتدال » في التصور القديم للشعر .

ويتصل بالصورة ـ حسب الدراسات المعاصرة والتصور الجديد للشعر ـ شكلان صوريان هما : الرمز والاسطورة اما الرمز فقد اعلي من شانه في الدراسات الحديثة حتى لقد عد سر الفنون المؤثر وان الانسان يتميز به عن الحيوان (٣) .

ووسعه نورثرب فراي (Northrop Frye) حتى جعله اسما على كل اشكال التعبير الموحية بما في ذلك الصورة الفنية نفسها ، وقال معللا لذلك : « والسبب الذي جعلني أميل للتفكير في الأدب الرمزي وحده في استعارة مصطلحات المعنى هـو أننا عادة لانملك كلمة صالحة للتعبير عن هذا الجسم المتحرك (Moving Body) للصورة الفنية داخل العمل الادبي (٤) .

(١) هذه الملاحظة للدكتور نصرت عبد الرحمن في كتابه (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي) ص ١٣ .

(٢) Coombers (H.) Literature and Criticism p, 50 .

(٣) Moris (W.M) , Foundation of theory of signs p, 1 .

وانظر أيضا عبد العزيز حموده : علم الجمال والنقد الحديث / ٤٥ ، واحسان عباس : فن الشعر / ٢١٧ وبيرن (زيف الواقعية) في كتاب (الاديب وصناعته) ص ١٦٠ ـ ١٦١ .

(٤) Frye (N.), Anatomy of Criticism p, 83 .

وهذه شكوى مباشرة من اضطراب الآراء الحديثة حول ماهية المصطلحات النقدية عامة والمجازية منها خاصة فحتى نتخلص من هذا التخبط ـ كما يقول ـ علينا ان نفرق بين الخلق الفني (Concrete) الذي يصل الرمزية فيه عن طريق صور الاشياء المتفاعلة مع الافكار والآراء . وبين التجريد (Abstract) الذي يبدأ بالفكرة اولا ثم يبحث بعد ذلك عن صور مبتدعة يلقفها فيها (١) . والنوع الاول هو المفضل لديه لانه يرتبط بالحواس ولا يقطع الصلة بالصورة . ويدعم هذا الاتجاه كثير من النقاد الذين كانوا قبله او بعده .

فهذا كولردج مثلا يجعل الرمز « يستمد جزءا من وجوده من الواقع ، ثم يجعله قابلا للفهم » ومما يميز الرمز عنده « شفافية الخاص في الخاص او العام في الخاص او الكوني الشامل في العام ، وفوق كل شيء : انه شفافية ماهو خالد خلال الآني وعبره » (٢) .

فالملاحظ ان تفسيري كولردج السابقين للرمز ـ كما يقول مكليش مؤيدا ـ يفترضان وجود شيئين بينهما علاقة والمؤكد ان هذه العلاقة هي الرمز نفسه (٣) . وهو بهذا يلتقي مع (جورج والي) الذي نعت الرمز بانه دائما « مرتكز العلاقة وبؤرتها » (٤) ، فما لم يشعر المرء بان للرمز مثل هذه الصفة وبان طرفيه المشتركين في هذه العلاقة البؤرية حيان في الصورة فانه لن يهتز ابدا لانه يقينا لن يكون هناك رمز على الاطلاق (٥) . فالرمز مدين ، في الحقيقة، للتعاطف الذي يلازم الشاعر ويجعله يعيش في مختلف اشكال العالم الخارجي (٦) .
وهناك دلالات كثيرة للرمز يكاد ينتظمها جميعا مفهومان :

الاول : شيء يدل على شيء آخر .

---

(١) وكأني به يعيد هنا رأي كروتشه الذي فرق فيه بين الرمز التجريدي (Allegory) والرمز الحدسي (Symbol) ، بل انه ليستعير مصطلحاته ذاتها احيانا . انظر (المجمل في فلسفة الفن) لكروتشه ص ٤٢ ـ ٤٤ .

(٢) مكليش : الشعر والتجربة / ٩٣ ووليك ووارن ، نظرية الادب / ٢٤٢ .

(٣) مكليش : الشعر والتجربة / ٩٣ .

(٤) Whally (G.), Poetic Process p. 172 .

(٥) مكليش : المرجع السابق / ٩٤ ووالي : المرجع السابق والصفحة ذاتها .

(٦) Urban (W.M), Language and Reality p. 408 .

والثاني : شيء يمثل شيئا آخر (١) .

وتبعا لهذا فاننا نميز العلامة من الرمز . فالعلامة تشير الى الشيء اشارة خارجية اتفاقية كالضوء الاحمر في اشارات المرور بينما يمثل الرمز الشيء بعد عملية تفاعل داخلية بين طرفين احدهما ظاهر والآخر مستتر تقرنهما ارتباطات نفسية واجتماعية أو مثالية روحية كالهلال عند المسلمين وكالطلل عند الجاهليين وكالطريق الجديد في قصيدة ايليوت الشهيرة « الارض اليباب » الذي رمز به الى العصرية (٢) .

ويهمنا هنا التفريق بين الرمز والصورة من خلال الآراء الكثيرة المتضاربة في هذا الموضوع . لا يتسع المجال لاستعراض أقوال الفرقاء حول التفريق بينهما أو حول قدرة كل منهما على تحقيق وظيفة الفن ولذا لابد لنا من أن نختار منها ما نعده مقبولا . اننا نجد أنفسنا منساقين وراء صاحبي « نظرية الادب » حين يفرقان بينهما على أساس نفسي . فنحن – كما يقولان – « مبدئيا نهتم بمعاودة الرمز والحاحه» لذا «فالصورة يمكن استثارتها مرة على سبيل المجاز لكنها اذا عاودت الظهور بالحاح فانها تغدو رمزا » (٣) .

وقد يظن ان مثل هذا التكرار يؤدي الى أن تصبح الصورة المكررة ذات دلالة وحيدة رتيبة باردة . وهو ظن حدا بلويس الى أن يفضل الصورة عليه على أساس أن الصورة ذات دلالات لاتنتهي عند حد (٤) .

ورأي لويس هذا مضلل الى درجة كبيرة ، فالرمز حي في سياقه يأخذ منه ويعطيه ،

---

(١) ويليك ووارن : نظرية الادب / ٢٤٣ .

(٢) رانسوم : الشعر كلغة بدائية (في كتاب الاديب وصناعته) ص ٩٦ . وانظر في التمييز بين العلامة والرمز الكتب التالية :

A) Tindall, The Literary Symbol p, 56, ff .

B) Richards and Ogden , The Meaning of Meaning , pp, 9 - 10, 149 - 150 .

C) Frye (N.) Anatomy of Criticism pp, 71 - 128 .

(٣) ويليك ووارن : نظرية الادب ٢٤٤ .

(٤) Lewis (C.D), The Poetic Image pp, 40 - 41 .

وبالتالي يصبح ذا دلالات خاصة متميزة من دلالته في سياق آخر ، فقد يستعمل شاعر رمزا واحدا بدلالات مختلفة في مجموع أعماله الفنية ، وذلك تبعا لحالته النفسية او الفكرية، ولتعاطفه الذاتي مع الاشياء وانعكاس دلالاتها في نفسه وقت النظم لكل قصيدة . وهذا ما ذهب اليه (تندال) حينما قال بالدلالات المختلفة والمتنوعة للرمز (١) .

ويحسن بنا ان ننظر الى الرمز من خلال الدوائر والخيوط ، فقد يأخذ مظهر حسي دائرة رمزية كبرى بحيث يغدو معادلا لمعنى نفسي عام ثم يتفرع من هذا المعنى العام معان دقيقة تشكل خيوطا رمزية ترتبط به أو تدخل فيه . ووظيفة السياق أن يبرز هذه الخيوط المتميزة من خلال الدائرة الكبرى الجامعة . فالنور – مثلا – قد يأتي رمزا عاما للاسلام، ولكن الاسلام مجموعة كبرى من العلاقات الداخلية . والشاعر في قصائده المختلفة يهتم بأنواع خاصة من هذه المجموعة الكبرى . ويغدو النور ، والحالة هذه ، مرتبطا في كل قصيدة بالانواع التي اهتمت بها وابرزتها . ومن هنا يصبح النور دائرة رمزية تتفرع منه خيوط أخرى لا تحد .

وعلى كل فالسياق هو الذي يحدد دلالة الرمز وقيمته الفنية ، وهو يعطيه ، غالبا ، تكثيفا أكبر من اي مصطلح مجازي آخر لانه ينطلق في آفاق ارحب .

والاستعارة اقرب من التشبيه اليه بل انها لا تبلغ عمقها الكافي – كما يقول تندال – الا اذا كانت رمزا (٢) . وقد قيل ان « الرمز استعارة ينوب فيها الطرف (ب) عن الطرف (أ) حينما يكون (أ) هو المشبه و (ب) المشبه به » (٣) . والتدرج الطبيعي للاشكال الثلاثة هو أن التشبيه عند الشاعر المبدع في أول حياته يرتقي الى استعارات ورموز في آخرها ، وذلك بعد أن ينضج اسلوبه . هكذا كان يفعل شكسبير (٤) ، وهكذا كان يفعل

(١) Tindall (W.J), The literary Symbol p, 21 .

(٢) Tindall (W.J) , The Literary Symbol p, 37

(٣) Beaty and Matchett, Poetry From Statement to Meaning p, 237 .

(٤) Clemen (W.H.), The Development of Shakespear's Imagery pp, 219 - 221 .

هنري جيمس (١) ، ويخيل الي ان هذا التدرج مبني على اساس من الاهتمام بكل من الحواس والفكر الداخلي والعاطفة الروحية التي يفترض انها موجودة خلف كل عمل أدبي (٢) ، فكلما اعتمدنا على حواسنا أكثر كانت فرصة عمل الفكر الداخلي أقل وبالعكس، ففي التشبيه يعلي الشاعر من عنصر الاحساس على عنصر الفكر الداخلي ، اما في الاستعارة فانه يشغلهما على مستوى متكافيء غالبا ، لكنه في الرمز يعطي الفكر فرصة أكبر للعمل ، لان الطرف الحسي في الرمز ـ بالرغم من اهميته ـ يتنحى عن الذهن قليلا بعد ان نتعرف على مدلوله . خذ الصليب مثلا ، انه في مرحلة « التعرف » يبقى في اذهاننا ماثلا امام عين الخيال يقرع باب الذاكرة ، وما أن ننتهي الى مرحلة التوصيل فندرك انه رمز لمعاناة البشرية أو المسيح كما يعتقد المسيحيون حتى يتنحى الصليب ، ويبدأ الفكر الداخلي في شطحات بعيدة تغذيه الذاكرة ويمده الواقع بما يحتاج . ان الفكر يعمل الآن في جو بعيد عن النص ، ولكن الصليب وهو العنصر الحسي في الرمز ، يبقى الرابط الذي يشده اليه ويعيده الى محوره يستمد منه النفحات كلما ابتعد كثيرا أو كاد . يقول ايربان : اذا كان من شأن كل عمل فني ، ان لم يبدأ بالتجريد ان يسير اليه . فان الرمز الفني يعبر عن علاقات ذات طابع تجريدي فكري عام (٣) .

ولكن الرمز ـ بالرغم من طابعه الفكري العام ـ لا يلغي الحس ، كما قد رأينا ، ولكنه بعد عملية التوصيل يقلل من فاعليته . ومن هنا يأتي الغموض الذي غالبا ما يرتبط بالرمز في الدراسات النقدية الحديثة . فالذين يريدون ان يدركوا الرمز عن طريق حواسهم فقط سيضلون حتما في متاهات بعيدة غريبة . قال احد نقادنا المعاصرين : (ان الشاعر قد يكون غامضا أحيانا ، ولكن الغموض في الاغلب يكون في أنفسنا وفي الحواجز التي تقوم فيها دون تحقيق الوضوح) (٤) .

ولقد ابتلى شعرنا العربي منذ القديم بمثل هذه النظرة القاصرة ، فغابت فيه قيم

---

(١) ويليك ووارن : نظرية الادب ٢٤٤ .

(٢) تقول اليزابيث درو : ان عالم الحواس وعالم الفكر الداخلي والعاطفة لاينفصلان لدى الشاعر .

(٣) Urban (W.M.), Language and Reality , p, 408 .

(٤) احسان عباس : فن الشعر ٢٥٦ ، وانظر في مسألة الغموض في الشعر واسبابه كتاب الدكتور شكري عياد ، الادب في عالم متغير ٧٩ ـ ٨٢ .

فنية دون أن تدرك ، وهذا ما ابتلى به الشعر الاوروبي لفترة طويلة أيضا ، فقد شكا كوليردج من أن قدرا كبيرا من الشعر الجيد قد ظل يفهم فهما عاما غير كامل (١) .

ونصل هنا الى الشكل الصوري الآخر وأعني به الاسطورة .

لقد توسع المعاصرون في تفسير الاسطورة فاطلقوها على أجواء حياتية واقعية كاسطورة التقدم وغير ذلك ، ولكنهم مع هذا لايتفقون على تعريف محدد لها (٢) . وقد نتكلف تفسيرا للاسطورة من جانبنا فنقول : انها لون من ألوان الرمز ، ولكنه الرمز الذي يرتبط بمبدأ يونج في « اللاوعي الجمعي » ويعيش في أجواء غيبية .

فالاسطورة فيما يرى أصحاب نظرية الاسطورة الحديثون مثلا ، هي مصدر المجاز الشعري على نطاق واسع . واذا صدق هذا التفسير فان الاسطورة وسيلة من وسائل الخيال ، توحي بصور واسعة ذات هوية وجدانية خاصة (٣) .

* * *

كان بحثنا حتى الآن في الصورة المفردة واشكالها البلاغية المختلفة ، ولكن الصورة لا تعيش مفردة ، فهي ميتة في حالة انعزالها وتفردها ، اما الذي يمنحها روح الحيــاة ونبضها فهو العمل الفني بمجموعة (٤) أو اقترانها مع اخواتها الاخريات داخل سياق تحيا فيه وتشارك في بنائه .

وليس العمل الفني أساسا ، كما يقول سانتيانا الا صورا موقعة مصحوبة بانفعــال

(١) اليزابيت درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ٧٥ .

(٢) ويليك ووارن : نظرية الادب ٢٤٧ .

(٣) انظر في الاسطورة :

أ ـ ويليك ووارن : نظرية الادب ٢٤٦ ـ ٢٤٨ .

ب ـ Frye (N.), Anatomy of Criticism (Theory of Myths)

جـ ـ Lewis (C.D.), The Poetic Image pp, 141 - 150 .

(٤) Clemen (W.H.), The development of shakespear's Imagery pp, 2 - 3 .

او فكرا انفعاليا شيئيا يتوسل بالصور الموقعة (١) . آن فالصورة الجزئية والعمل الفني الكلي يتعاملان معا على مبدا نفعي خلاصته الاخذ والعطاء من اجل العيش والبقاء ، وهو نفسه مبدا الوجود جميعا ، فليس هناك فرق بين الصورة والانسان المفرد او بين العمل الفني والمجموع الانساني العام . ولما كان تركيب الانسان المفرد يتماثل مع تركيب المجموع في انهما يحويان الوحدة مع التفرد فان تركيب العمل الفني ايضا يتشابه مع تركيبالصورة المفردة . فمطلبه هو مطلبها : الوحدة مع الاستقلال او التنظيم المعقد لعديد من العلاقات المختلفة .

والصورة بصفتها المركز البؤري للبناء الشعري كله تعمل بوسائلها الخاصة لتحقيق ذلك المطلب ، فهي تنقسم داخل العمل الى « صور متزاوجة » تسير في نسق خاص تحدده الحالة النفسية لصاحبه حتى تصل الى النهاية وهي ترفع شارات النصر لانها بعثت كوامن الحياة في الجسم ، فغدا كاي عنصر في الكون متحدا مع الآخرين مستقلا بذاته وبشخصيته الخاصة .

فالصور تلتقي في قطب محوري واحد ثم تتوزع ازواجا قد تتباعد وتتنافر بحيوية وتكافؤ (٢) ، ولكنها جميعا تعمل متعاونة مع العناصر الشعرية الاخرى لتحقيق غاية الشعر الممكنة .

واهم عنصر شعري تطلب الصورة مساندته الايقاع . فالجانب الصوتي في الشعرعامل مهم في البنية العامة ، ويمكن لفت النظر اليه بوسائل عديدة كالوزن والقافية وانماط الحروف الصوتية والجناس والترديد وغير ذلك .

والموسيقى الشعرية ــ بصفتها وحدات تصويرية كما قد راينا عند ايليوت وغيره ــ ذات صلات معنوية وروابط دلالية ترفد الصور فتعمل داخلها وخارجها في الفراغ الذي يفصل بعضها عن بعض .

والعنصر الاساسي الآخر الذي يساند الصور ويساعد الموسيقى في تحقيق وظيفتها السابقة هو الرؤى العاطفية او الشعور المسيطر . انه هو الذي يخضع الدوافع المتنافرة لمبدأ الانسجام .

---

(١) Santayana(G.), The Philosophic Poets p, 24 .

(٢) Richards , Practical Criticism p, 195 .

والواقع انه ليس لاحد من هذه العناصر الثلاثة : الصور والموسيقى والشعور المسيطر الغلبة على الآخر داخل العمل الفني ، اذ لو حدث ذلك فعلا لاضطرب البناء . ان عبقرية الشاعر تتجلى ـ عادة ـ في القدرة على تسيير هذه العناصر في خطوط متفاعلة متكاثفة متعاونة على توحيد البناء وتنظيمه . وهو حين ينظم البناء فانما ينظم الحياة ذاتها داخل التجربة الانسانية الخصبة .

وما التجربة الانسانية الخصبة في حقيقتها سوى المعنى الفائق للعادة الذي يربط الشعر الصادر عن الشمول في الحقيقة الفنية بالكون في وحدة ، سداها التجانس العام ولحمتها نشاط الروح الانسانية كلها ، كما يقول مكليش ارشيبالد(١) .

(٣)

وقد نستطيع الآن ـ من خلال فهمنا لوظيفة الصورة في الفن عامة والشعر خاصة ـ أن نعالج أكثر المشاكل التي تضاربت فيها الآراء واختلف فيها التصور الجديد عن التصور القـديم .

ان الشعر بصوره المتزاوجة يوحد بين الشكل والمضمون أو البناء والمادة في نطـاق استقلال ضروري لكل منهما .

والشعر بصوره الخلاقة لا يمكن أن يكون تقليدا لنموذج آخر مهما كان ساميا . انـه خلق جديد انتجته عبقرية صاحبه التي منحت لنفسها حرية التنقل بين النماذج العليـا تدرسها وتهضمها ، وبالتالي تمثلها فتصبح ملك يمينها لا ينازعها فيها احد متقدم عليها أو متأخر عنهـا .

والشعر بما يملك من صور تعبيرية حية صادقة ليس نسخة من الواقع ولكنه جزء منه، يلتقي فيه الخير والشر والقبح والجمال الا أنه لقدسيته يعلي من الجمال ويحتضن الخير .

والشعر ليس مرآة تعكس مظاهر الطبيعة ولكنه مرآة تنعكس فيا روح العالم وجوهره العام . انه لا يدعو الى تهذيب أو تعليم وانما تتربى النفوس وتتهذب الاخلاق بعد ان

(١) مكليش : الشعر والتجربة ٨١ ـ ٨٢ . وتاون بريتشاردز : مبادىء النقـد الادبي ٤٣ .

تستحم في مناخه . ان كل علاقة للشعر نابعة من داخله تفرضها الرؤى العاطفية والمواقف الفكرية ، وهي تبتعد بذلك عن كل علاقة تتحكم فيها الدلالات الحرفية أو القوانين المنطقية.

وهذه الناحية هي في رأيي أساس المشكلة القائمة بين التصور الجديد والتصورالقديم للشعر وما الاهتمام حديثا بالصورة التي هي أساسا علاقات داخلية ، الا اعلاء للنظرة الاولى.

ولما كان أبو تمام الشاعر القديم الذي ثار على تصور النقاد والتقليدين للشعر قد أعلى من شأن الصورة وبخاصة الصورة الاستعارية في شعره فاننا نفترض أنه صدر عن مفهوم شعري يقترب من التصور الجديد ، كما نفترض أن هذا هو السبب الذي من أجله لم يلاق القبول من أصحاب التصور القديم .

ان العلة التي نراها في القدامى هي أن كثيرا منهم ، ان لم يكونوا جميعا ، لم يعترفوا تماما بالتطور العقلي للشعراء وللناس ، هذا التطور الذي يتطلب وسائل أسلوبية خاصة في كل مرحلة من مراحل الشعر المختلفة كما يعترف النقاد المحدثون . فاذا كنا اليوم نسمع نقادا يقولون بصراحة : « لكل مرحلة أسلوبية أشكالها البلاغية المميزة ، المعبرة عن نظرتها الشاملة»(١) فاننا لم نكن نسمع من نقادنا القدامى غالبا الا المطالبة في أن تظل الاشكال البلاغية القديمة سائدة فيما يليها من عصور . ولعل أبرز مثل على ذلك هو نظرتهم لكل من التشبيه والاستعارة ، فلقد مر بنا أن التشبيه ظل عندهم الشكل الصوري المفضل في جميع العصور ، وأن الاستعارة في رأيهم ، ان هي الافرع تابع له . ولم يكن لهم من تعليل لذلك سوى ان الشعراء القدامى كانوا للتشبيه (أكثر دوسا) كما قال ناقدهم (٢) .

لقد تغيرت الدنيا بالاسلام واستبدلت العقول بغير العقول بعد الامتزاج الرائع للحضارات والثقافات والشعوب ، بينما النقاد مع ذلك ظلوا يطلبون تساوي العقول انهم: يريدون من أبي تمام ــ مثلا ــ تكرير امرىء القيس وتشبيهاته المتعددة في شعره .

---

(١) ويليك ووارن : نظرية الادب ٢٥٥ . وقارن بما يقوله (بورا) من أن نظرية الشعر تختلف من عصر لعصر وما يقنع مرحلة من وسائل أسلوبية أو معايير نقدية قد لا يقنع أخرى.
Bowra (C.M.), The Heritage of Symbolism p, 219 .

(٢) انظر قول قدامه بن جعفر في كتابه (نقد الشعر) ص ٦١ .

ان الطريف حقا أن الاشكال البلاغية للصورة كانت تتطور في الشعر مع تطور الحياة والعقول دون وعي من أولئك النقاد وربما من الشعراء أنفسهم أيضا . فلو حاولنا دراسة التغير الذي طرأ على كل من التشبيه والاستعارة منذ امرىء القيس حتى ابي تمام لوقفنا على آثار هذا التطور .

لقد حاولت ذلك عن طريق دراسة عينات عشوائية من القصائد راعيت أن تكون ابياتها متقاربة ، فاخترت امرىء القيس من العصر الجاهلي لانه أحد الاعلام المشهورين الذين لهم امكانية تمثيل الاتجاه والفرزدق من العصر الاسلامي لانه من الشعراء الاوائل زمنا هناك ، الاسلوبي في عصره ، ومسلم ابن الوليد من العصر العباسي الاول لان الاسلوب الشعري الذي كان مضطربا عند من سبقوه من الشعراء امثال بشار وأبي نواس قد استوى عنده وأصبح قادرا على تمثيل اتجاه عصره الاسلوبي ، وأخيرا أبا تمام (١) أقول : لقد درست عينات عشوائية من هؤلاء الشعراء لاتبين التغير الذي طرأ على كل من التشبيه والاستعارة عبر العصور الادبية حتى أبي تمام وخرجت بالنتيجة التالية التي اقدمها في هذا الجدول الاحصائي البسيط :

الشاعر	عدد الابيات المدروسة	نسبة التشبيه الى الاستعارة
امرؤ القيس	١٥٢	٥ر٢ الى ١
الفرزدق	١٨٩	١ الى ١
مسلم بن الوليد	١٥٢	١ الى ٢
أبو تمام	١٥٩	١ الى ١

انك تلاحظ أن الاستعارة كانت تنمو وأن التشبيه كان يتراجع امامها (لاحظ اللوحة البيانية المرفقة) وهذا طبيعي ما دامت العقول التي تبدعهما والأذواق التي تتلقاهما في

(١) أ ـ القصائد المدروسة لامرىء القيس قصيدتان هما المعلقة والقصيدة التي مطلعها:

الا عم صباحا أيها الطلل البالي — وهل يعمن من كان في العصر الخالي

ب ـ والقصائد المدروسة للفرزدق هي القصيدة رقم (٦١) في النقائض والقصيدة التي مطلعها :

أنا ابن العاصمين بني تميم — اذا ما أعظم الحدثان نابا

في ديوانه .

جـ ـ والقصائد المدروسة لمسلم هي ذات الارقام (١ ، ١٥ ، ٤٠) في ديوانه .

د ـ والقصائد المدروسة لابي تمام هي ذات الارقام (٢ ، ١٣٠) في ديوانه .

الشعر قد اصبحت تتدرج في الرقي والتثقيف . فالتشبيه كما بينا في هذا الفصل وسيلة البساطة بينما الاستعارة وسيلة البلوغ والنضج(١) .

ثم انك تلاحظ – بلا شك – شيئا آخر هو أن الاستعارة سارت في نموها بطيئة منذ امرىء القيس الى أبي تمام حيث انطلقت عنده انطلاقة بعيدة . واذا لاحظنا الفارق الزمني بين الشعراء الاربعة فاننا نعد هذه الانطلاقة عملا غير عادي ، فمسلم بن الوليد عاش شطرا من حياته في القرن الثالث (توفي مسلم عام ٢٠٨ هـ) عصر أبي تمام . بل ان أبا تمام كان شابا يقول الشعر في كنف عياش بن لهيعة في مصر أو في كنف عائلة من الطائيين في حمص عندما توفي مسلم .

ان المسألة – كما نراها – ليست تكثيرا للاستعارة ، فالكثرة والقلة في الشعر الناجح علة وهي ليست علة الصنعة المتكلفة دائما وانما هي هنا طفرة فنية جاءت من عقلية لها سمات خاصة اهتمت بنوع خاص من الصور يناسب طبيعتها بل طبيعة المرحلة التي كانت تعيش فيها (٢) . واذا عدنا الى فحص الصور عند أبي تمام والشعراء الآخرين هنافسنلاحظ أنهم يعمدون غالبا الى احداث التناسب بين حدي الصورة في كل من التشبيه والاستعارة أما هو فانه لا يبقى عند الحدود المتناسبة ، أو المتقاربة وانما يتعداها الى غيرها من الحدود المتباعدة بل المتنافرة ايضا . ولهذا بقي الشعراء الآخرون قريبين من البناء السهل المعتدل الاجزاء بينما ابتعد هو عن ذلك في كثير من صوره وبناها على اساس من التعقيد .

وجملة القول هنا أننا ننظر الى الصورة عند أبي تمام على انها صادرة من خيال عميق التحم بعقل ناضج وانفعال متامل فجاءت لذلك صوره متميزة من غيرها بالتركيب المعقد الذي انتهجته .

لقد أصاب هذا التعقيد شكلها كما أصاب مضمونها ، وهي لذلك تستحق الدراسة في ضوء معايير جديدة غير التي طبقت عليها قديما ، بل ان الشعر العربي القديم كله بحاجة الى اعادة تقييم في ضوء مثل هذه المعايير الجديدة .

---

(١) لاحظ كيف أن الاستعارة بدأت تنمو منذ العصر الجاهلي » في مقال استاذنا الدكتور يوسف خليف « الشعر الجاهلي : نشأته وتطوره . ضمن مجلة (عالم الفكر) المجلد الرابع العدد الرابع ، الكويت .

(٢) لاحظ ذلك في مقال الدكتور النعمان القاضي « جدل أبي تمام في الشعر » ضمن مجلة كلية الآداب – جامعة الرياض – المجلد الثاني ، والدكتور طه حسين في كتابه « من حديث الشعر والنثر » ، والدكتور شوقي ضيف : « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » .

أهم مراجع البحث

أولا : مراجع باللغة العربية (عربية ومترجمة)

احسان عباس : فن الشعر عند العرب ـ دار بيروت ـ ١٩٥٩ .

احمد كمال زكي : النقد الادبي الحديث ـ أصوله واتجاهاته ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٢ .

أرشيبالد مكليش : الشعر والتجربة ـ ترجمة سلمى الجيوسي ـ دار اليقظة العربية ـ بيروت ـ ١٩٦٣ .

اليزابيث دور : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ـ ت . ابراهيم محمد الشوا ـ مكتبة منيمنة ببيروت ـ ١٩٦١ .

تشارلس مورجان : الكاتب وعالمه ـ ت شكري عياد ـ سجل العرب ـ القاهرة ـ ١٩٦٤ .

جون ديوي : الفن خبرة ـ ت زكريا ابراهيم ـ دار النهضة العربية بمصر ـ ١٩٦٣ .

جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصر ـ ت . سامي الدروبي ـ دار الفكر بالقاهرة ـ ١٩٤٨ .

ديفد ديتش : مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق . ت . محمد يوسف نجم ـ دار صادر ـ بيروت ـ ١٩٦٧ .

ريتشاردز : مبادىء النقد الادبي ـ ت . مصطفى بدوي ـ القاهرة / وزارة الثقافة ـ ٦١٩٣ . العلم والشعر ـ ت . مصطفى بدوي ـ الانجلو المصرية د. ت.

رينيه ويليك واستن وارن : نظرية الادب ـ ت محيي الدين صبحي ـ المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ـ دمشق ١٩٧٢ .

زكي نجيب محمود : فلسفة وفن ـ الانجلو المصرية ـ ١٩٦٢ .

زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ـ مكتبة مصر ـ ١٩٦٦ .

ستانلي هايمن : النقد الادبي ومدارسه الحديثة ـ ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم ـ دار الثقافة ببيروت ـ ١٩٥٨ .

سهير القلماوي : فن الادب ـ المحاكاة ـ مصطفى البابي الحلبي ـ ١٩٥٣ .

شكري عياد : الادب في عالم متغير ـ الهيئة المصرية للتاليف والنشر ـ ١٩٧١ .

عبد الرحمن بدوي : في الشعر الاوروبي المعاصر ـ الانجلو المصرية ـ ١٩٦٥ .

حازم القرطاجني ونظرية ارسطو في البلاغة والشعر (شعر الى طه حسين في عيد ميلاده السبعين) دار المعارف بمصر ـ ١٩٦٢ .

كادون : الاديب وصناعته ـ ط . بيروت ـ ١٩٦٢ .

كروتشه : المجمل في فلسفة الفن . ت سامي الدروبي ـ دار الفكر العربي بمصر ١٩٤٧ .

كولنجوود : مبادىء الفن ـ ترجمة احمد حمدي محمود ـ الدار المصرية للتاليف والترجمة والنشر ـ د. ت.

كولردج : سيرة ادبية (النظرية الرومانتيكية في الشعر) ت . عبد الحكيم حسان ـ دار المعارف بمصر ـ ١٩٧١ .

مارك شورر وآخرون : اسس النقد الادبي الحديث ـ ترجمة هيفاء هاشم ـ دمشق ١٩٦٦ .

محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ـ الانجلو المصرية ـ ١٩٧١ .

مصطفى ناصف : الصورة الادبية ـ مكتبة مصر ـ ١٩٥٨ .

نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي مكتبة الاقصى ـ عمان ـ الاردن ـ ١٩٧٦ .

نعيم اليافي : الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث (رسالة دكتوراه) كلية الاداب ـ جامعة القاهرة .

يوسف خليف : الشعر الجاهلي ، نشأته وتطوره ضمن مجلة عالم الفكر ـ المجلد الرابع ـ العدد الرابع ـ الكويت .

يوسف مراد : مبادىء علم النفس العام ـ مصر ـ ١٩٤٨ .

ثانيا : مراجع باللغــة الاجنبية

Abrams M. H.

The Mirror and The Lamp. New York, 1958.

Beaty J. and Matchett W. H.

Poetry From Statement to Meaning, Oxford university press, 1965.

Bowra, C. M.

— **The Heritage of Symbolism,** Macmillan, London, 1947.

— The **Romantic Imagination,** Oxford university press, London. 1961.

Brown, H. and Mistead I.

Patterns in Poetry, Scott Foresman, 1968.

Brooks C.

— **Modern Poetry and the Tradition,** New York

— **The Well-wrought Urn,** London, 1965.

Clemen, W. H.

The Development of Shakespeare's Imagery, Methuen, London, 1967.

Downy, J. E.

Creative Imagination, Routledge and Kegan Paul, London, 1929.

Eliot, T. S.

The Use of poetry and the Use of Criticism, Faber and Faber, London, 1970.

Empson. W.

The Structure of Complex Words, London, 1964.

Fogle R. H.

The Imagery of Keats and Shelley, A Comparative Study, Archon Books, New York, 1967.

Friedman N.

«Imagery from Sensation to Symbol» **The Journal of Aesthetics and ART Criticism**, N. Y. 1953. Vol XII

Frye N.

Anatomy of Criticism, Princeton University press, 1957.

Fur Long E. J.

Imagination, George Allen and Unwin, 1961.

Kermode F.

Romantic Image, Routledge, and Kegan Paul, London, 1968.

Langer S. K.

Problems of Art, London, 1957.

Lewis C. D.

The poetic Image, Jonathan Cape, London, 1968.

Macwiece L.

Modern Poetry, New York 1938.

Morris C.

Signs, Languages, and Behavior, New York, 1946.

Murgan C.

«Creative Imagination» in **English Critical Essays**, Oxford university press, London 1958.

Murry J. M.

Countries of the Mind, (Metaphor), second series,

London, 1931.

The Problem of Style, Oxford university press, London, 1973.

Richards I. A. and Ogden C. K.

The Meaning of Meaning, London, 1953.

Richards I. A.

— **Coleridge on Imagination,** London 1955.

— **The philosophy of Rhetoric,** Oxford university, London, 1936.

— **Practical Criticism,** London, 1964.

Richardson A.

Mental Imagery, London, 1969.

Shelly A. B.

« A detence of Poetry » in **English Critical Texts** by Enright D. J. and Ernst D. C., Oxford University 1964.

Spurgeon C.

Shakespeare's Imagery and What it Tells us. Cambridge University, 1971.

Tindall W. Y.

The Literary Symbol, Indiana university, 1955.

Trilling L.

TheLiberal Imagination, London, 1931.

Urban W. M.

Language and Reality, London 1961.

Whalley G.

Poetic Process, An Essay in Poetics, London, 1953.

Wimsatt W. K. and Brooks C.

Literary Criticism; A short History, New York, 1957.

نمو الاستعارة بالنسبة الى التشبيه

من امرىء القيس حتى أبي تمّام



الأدب المقارن

بين التزمت المنهجي والانفتاح الانساني

د. حسام الخطيب

القسم الاول

مدخل عام

تمهيد : يكثر الحديث عما يمكن ان يسمى معضلة الادب المقارن ، وليس هناك اليوم أي نسق معرفي يعاني من مشكلات النظرية والمنهج قدر ما يعانيه (الأدب المقارن) . بل أن فهم طبيعة معضلة الادب المقارن يتراوح بين باحث وآخر ، وهنـاك خلافات تتناول الامور الاساسية ولا تقف عند حدود النواحي الثانوية التي يجري الاختلاف بشأنها في مناهج المعرفة الادبية والانسانيات . وسوف يحاول البحث الحالي تقديم تحليل عام لطبيعة المعضلة وللاتجاهات الحالية في نظرية الادب المقارن ، ثم يتبع ذلك بتقديم عرض واف لبعض النظريات الحديثة ذات الاهمية الخاصة في الادب المقارن مثل نظريـة رماك الاميركي ، وذلك تمهيدا للتوصل الى بعض الخطوط العامة باتجاه فهم (مركزي تكاملي) لنظرية الادب المقارن .

عرض المعضلة :

تبدو معضلة الادب المقارن مثلثة الوجوه :

آ ـ فهي أولا معضلة البحث عن المنطق الخاص للادب المقارن أي نسق

System معرفي بحثي خاص ، من شأنه أن يميز الادب المقارن عن غيره من فروع المعرفة الادبية ، ولاسيما عن تاريخ الادب القومي ، وعن الادب العالمي ، وعن نظرية الادب ، وعن النقد ، وبالتالي يعطي معنى لتسميته اختصاصا او فرعا معرفيا .

ب — وهي — ثانيا — معضلة تحديد المنطقة النوعية للادب المقارن، اي اين يبدأ الادب المقارن وأين ينتهي ؟ وما هو مجال بحثه ؟

وهل يجوز الاكتفاء بالانكباب على عملية استقصاء شواهد التأثر والتأثير التي تجنح في أحيان كثيرة الى ان تكون عملية (آنتربول) أدبي ، ونقترب في بعض الاحيان من مفهوم السرقات في النقد الادبي العربي القديم ؟

ثم هل يقتصر مجال الادب المقارن على التفاعل او التشابه الجغرافيين من خلال تجاوز حدود الآداب القومية ام يتناول كذلك مسالة التفاعل والتشابه النوعي بين الادب وأنواع المعرفة الاخرى ولاسيما الفنون ؟ والى اي مدى وضمن اية حدود ؟

وربما كان هذا هو صلب المعضلة ، وهناك أسئلة أخرى كثيرة من هذا القبيل ، أما الاجابات فحدث ولا حرج عن مدى اختلافها وتباينها وفي كثير من الاحيان تضاربها وتعارضها .

جـ — وهي — ثالثا — معضلة تحديد الوظيفة النوعية للادب المقارن في سبيل المعرفة الادبية ، بحيث لايكون له مسوغ داخلي خاص وهدفية نوعية .

ان البحث في الادب المقارن شاق ومنهك ، ويتساءل اليوم كثير من الباحثين الشباب المتحمس : لماذا نقضي سنوات في بحث مشكلة مقارنية ما لنثبت في النهاية أن الشاعر الفلاني من بلد ما تأثر بزميل لـه من بلد آخر .

وما الفائدة من عملية البحث في (التجارة الخارجية للادب) ؟* أليس من الافضل توجيه الابحاث المقارنية باتجاه خدمة قضية التفاهم الثقافي والفني بين الشعوب ؟ وهل يمكن ذلك دون النيل من المناهج العلمية التي يتبناها الادب المقارن ؟ ثم هل يمكن الاتجاه بالادب المقارن اتجاها تذوقيا بالاغضاء عن مسألة التأثر والتأثير والاطمئنان في الوقت نفسه الى أنه لا يصبح بذلك فرعا من فروع النقد الادبي ؟

تضارب المصطلحات :

يمكن القول ـ مع ملاحظة ما في ذلك من سخرية الامور ـ ان الادب المقارن نوع من البحث الادبي كلما ازداد الاعتراف بأهميته في العالم المعاصر يزداد في الوقت نفسه تشعب الآراء حول تحديد مفهوم مصطلحه ومنطقة . ذلك أن **(الادب المقارن)** عالج منذ نشأته التي لا ترجع الى ابعد من قرن ونصف من الزمان حقولا مختلفة من الدراسة ومجموعات من المشكلات ليست دائما على درجة كبيرة من التجانس أو التقارب . ويعتبر مصطلح **(الادب المقارن)** مصطلحا خلافيا ، وهو باجماع الآراء ضعيف الدلالة على المقصود منه . وقد فنده كثير من الباحثين ولكنهم في النهاية آثروا الاستمرار باستعماله نظرا لشيوعه ، فمثلا اعتبره بول فان‌تييغم Paulvan Tiegem مصطلحا غير دقيق ، واقترح مصطلحات اخرى أقرب دلالة الى موضوعه مثل : **تاريخ الادب المقارن ، والتاريخ الادبي ، وتاريخ المقارنة** . ولاحظ بوجه خاص ان كلمة **(تاريخ أدب)** هي التي تقرب المصطلح من الدقة ، ذلك لان الادب المقارن هو في الاصل تاريخ ادبي يتناول العلاقات والمؤثرات الاجنبية . وهناك مصطلح آخر اقترحه غويار Guyard وهو **« تاريخ العلاقات الادبية الدولية »** ، وسوف تردالاشارة الى هذا المصطلح بعد قليل . على أن وضع مصطلح بديل امر بالغ‌الصعوبة بسبب وجود تيارات مختلفة في فهم مدلول مصطلح (الادب المقارن) .

ويبدو أن لهذا المصطلح بعض الفضل في ابقاء مدلولاته موحدة ولو ضمن الحد الادنى من التجانس .

(*) حقوق هذه التسمية محفوظة لرينيه ولك واوستن وارين .

المفهومات الرئيسية للادب المقارن :

وهكذا من الافضل تناول المصطلح من خلال ارتباطه بالتيارات المختلفة التي تتجلى في المفهومات الرئيسية التالية :

المفهوم الاول : هو دراسة الادب الشفوي وبخاصة موضوعات القصص الشعبي وهجرته وكيف ومتى دخل حقل الادب الفني الذي يفترض انه اكثر تطورا من القصص الشعبي . ومن الواضح ان دراسة الادب الشفوي هي جزء متمم لدراسة الادب المكتوب ، اذ ليس من الممكن الفصل بينهما ، والتفاعل قائم بينهما وهو يكثر او يقل حسب الظروف الاجتماعية والثقافية لكل بلد من البلدان . وهناك اصل شعبي لكثير من الانواع والموضوعات . والشواهد كثيرة جدا على المنشأ الاجتماعي للادب الشعبي . ولكن هذا الحلم يجب الا يؤخذ على اطلاقه ، فكما ان كثيرا من الافكار ، والانواع والاذواق الادبية انبثق عن الادب الشعبي والفولكلور كذلك توجد شواهد كثيرة على ان هناك مردودات شعبية كثيرة تطورت عن الادب (الفني) او (المدون) واتخذت شكلا مشوها او اصبحت على حد تعبير احد الباحثين المتطرفين في هذا المجال **(تراثا ثقافيا منهارا)**، وكثير من قصص الجن والخرافات والاغاني الشعبية هي في الغالب قريبة العهد بنا ، كما انها مستقاة من (الادب الفني) . ومهما يكن من امر فان الصلة الواضحة (وهي تبادلية في الغالب) بين الادب الشعبي والادب (المدون) تجعل دراسة الادب الشعبي مفيدة للباحث الادبي وللمقارن على السواء ، وربما كانت فائدتها تتركز في الناحيتين النوعيتين التاليتين:

الاولى : بيان الصلة بين الروح الشعبية كما تتمثل صافية في المردودات والادب الشفوي وبين الادب المدون بوصفه مرحلة من مراحل التعبير عن هذه الروح .

الثانية : بيان تلك الصلات البعيدة بين آداب المناطق المختلفة التي يمكن ان تفيد في تكوين قناعات بشأن وحدة منشأ هذه الاداب ، وكذلك وحدة التجربة الانسانية في مجال التعبير الفني والجمالي .

على أي حال ظل هذا المفهوم للادب المقارن محصورا باوروبا ولا سيما الشمالية ، ولم يتجاوزها الى المناطق الاخرى في العالم وكان الاقبال عليه اشد في المرحلة الاولى لنشأة الادب المقارن ، وهو يؤلف اليوم رافد جزئيا من روافد المفهوم المقارني .

المفهوم الثاني : والحقل الثاني لدراسة الادب المقارن هو دراسة الصلات بين ادبين او اكثر . وهو المفهوم الاساسي الذي غلب على الادب المقارن منذ نشأته .

وقد تشددت مدرسة المقارنين الفرنسية التي ازدهرت في آخر القرن التاسع عشر في حصر الادب المقارن بهذا الحقل وابت ان تفهمه الا من خلال هذا التحديد الدقيق . وقد حدد بول فان تييغم الادب المقارن بانه «دراسة آثار الاداب المختلفةمن ناحيةعلاقاتها بعضها ببعض». كما فرق جان كاريه بشدة بين المقارنات الادبية غير القائمة على الصلات والعلاقات وبين الادب المقارن الذي يعتمد على مفهوم التأثر والتأثير من خلال الصلات الواقعية بين الاداب او الادباء من بلدان مختلفة . كما رفض كاريه فكرة التطابق بين الادب العام وبين الادب المقارن . وكذلك فعل م.ف غويار الذي عد (الادب العالمي) (والادب العام) مطمعين غيبيين (ميتافيزيين) ، وآثر أن يسمي الادب المقارن تسمية جديدة ذات دلالة ادق على موضوعه : وهي : « تاريخ العلاقات الادبية الدولية » (١) .

وفيما يخص العالم الغربي يرى فان تييغم ان الادب المقارن يجب ان يشمل : علاقات الادبين اليوناني واللاتيني احدهما بالاخر ، ثم ماتدين به الآداب الحديثة منذالعصور الوسطى للاداب القديمة ، ثم العلاقات

(١) غويار م.ف : الادب المقارن ، ترجمة د. محمد غلاب ، القاهرة ١٩٥٦ المقدمة والمدخل بوجه خاص .

بين الاداب الحديثة المعاصرة . لكن هذا القسم الاخير وهو اوسع الاقسام واكثرها تعقيدا ، هو المقصود عادة من قولهم : « الادب المقارن » (٢) .

وكان فرنان بالدنسبرغبر Fernand Badensperger الفرنسي هو الذي اسس هذا المفهوم الذي عملت على بثه وجلاء جوانبه (مجلة الادب المقارن La Revuede la littérature Comparée)

وقد تناولت المدرسة الفرنسية احيانا بنجاح وحذق، واحيانا بآلية واضحة مسائل مثل الشهرة والنفوذ ، فعالجت مثلا موضوع غوته في فرنسا وانكلز واوسيان وكارلايل وشيلر في فرنسا ، وقد طورت منهجا يذهب الى ابعد من جميع المعلومات التي تتعلق بالمراجعات والترجمات والتاثيرات ليتفحص بامعان الصورة الفنية ، ومفهوم كاتب معين في وقت معين ، بالاضافة الى عوامل النقل المتعددة كالحوليات والمترجمين والصالونات والمسافرين ، كذلك وجهت انتباهها الى (عوامل التلقي) والجو الخاص والوضع الادبي الذي ادخل فيه الكاتب الاجنبي . وبالاجمال ، كما يقول مؤلفا كتاب « نظرية الادب » :

« فقد جمع كثير من الشواهد عن الوحدة الصميمة بين الآداب الاوربية خاصة ، كما ازدادت معرفتنا (**بالتجارة الخارجية**) للادب(١) .

وهناك اعتراضات كثيرة على هذا المفهوم للادب المقارن اهمها :

آ ـ صعوبة بزوغ نسق واحد من تراكم هذه الدراسات ، اي ان منهج هذه الدراسات المعنية بالتاثر والتأثر لايوصل الى غاية معينة من جهة ولا يتصف بخصوصية ما من جهة اخرى ، اي ليس لهذا المنهج

---

(٢) فان تييغم ، بول : الادب المقارن ، دار الفكر العربي ، بلا تاريخ ، ص ٦٢ وقد نشر هذا الكتاب بالفرنسية عام ١٩٣١ .

(٣) ولك ، رينيه ـ اوستن ، وارين : نظرية الادب ، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب ، دمشق ، ١٩٧٢ ، المجلس الاعلى للاداب والفنون والعلوم الاجتماعية .

مميزات تفرده عن غيره من مناهج البحث الادبي . اذ ما الفرق في المنهج بين دراسة تأثير ارنست همنغواي مثلا في الولايات المتحدة الاميركية وتأثيره في اوروبا ؟ وما الفرق المنهجي كذلك بين دراسة تأثير طاغور في الشعر الهندي الحديث وبين دراسة تأثيره في الشعر العربي او الفارسي ؟ والى اين يمكن ان توصل هذه الدراسات ؟.

ب ـ هناك مشكلات تنجم عن موضوع التأثيرات والعلاقات المتبادلة ولا سيما حين لاتكون المطابقة متوافرة بين الحدود السياسية والحدود اللغوية .

فمثلا كيف نعالج العلاقــة بين الادب الفرنسي والادب البلجيكي المكتوب باللغة الفرنسية ؟ هل نعتبرهما ادبين غربيين ام متجانسين ؟ وكيف نعالج التأثيرات بين آداب اميركا الجنوبية المكتوبة بالاسبانية او البرتغالية وهي آداب قومية ذات بيئات خاصة وان كانت تشترك في اللغة والتراث الادبي ؟ واين نصنف الادب الجزائري المكتوب بالفرنسية والمفعم بالروح الوطنية الجزائرية مثل ادب كاتب ياسين ومحمد ديب ؟ ان الحجج المتعلقة بادخال هذه الاداب المختلفة في الادب الذي تنتمي اليه جغرافيا والادب الذي تنتمي اليه لغويا تكاد تكون متســاوية تقريبا .

جـ ـ مافائدة نتائج الادب المقارن في المجال الذوقي والجمالي ؟ والى اي مدى تؤثر معرفة العلاقات الادبيــة في تذوقنــا للنصوص والاعمال الادبيــة .

وبالطبع لايعجز دعاة نظرية (العلاقات الادبية) عن اعطاء اجوبة معقولة لهذه الاعتراضات ومثيلاتها . وليس من اغراض هذه المقدمة ان تدخل في تفصيلات المناقشات المتعلقة بمنطق الادب المقارن ومنطقته، ولكن ربما كان من المفيد ان يصغي المرء الى الحجج التالية في الرد علــى الاعتراضات الســابقة .

آ ـ ان منهج الادب المقارن هو فرع من منهج البحث الادبي ، مافي

ذلك شك . ولكنه يقترب كثيرا من منهج البحث التاريخي ويراعي الدقة العلمية المتناهية ويعنى بالنتائج الملموسة ويبتعد عن الاحكام العامة ، وهو يتطلب الى ذلك كله معرفة واسعة بالاداب والافكار والاذواق ، واذا كانت معرفة هذه الامور تعد مزايا اضافية بالنسبة للمؤرخ الادبي فانها تعتبر شروطا اساسية بالنسبة للباحث المقارن ، ومن هنا يختلف (تأهيل) الباحث المقارن عن المؤرخ الادبي وربما صعب ان يقوم احدهما مقام الاخر على الرغم من تداخل منطقتهما وحاجة كل منهما الى جهود الاخر . على ان باحثا مثل هنري رماك مثلا لايرى اية ضرورة لتأصيل منهجية خاصة بالادب المقارن وكذلك لايرى ضيرا في توسيع نطاق اهتمامات الادب المقارن كما سنرى في القسم الثاني من الدراسة الحالية .

اما اذا جرى الاحتجاج بان اتساع نطاق اختصاص الادب المقارن يعرض الباحث للسطحية فان المرء يمكن ان يتساءل مع البروفسور ليفن استاذ الادب المقارن في جامعة هارفرد : ومتى كان ضيق نطاق الاختصاص ضمانة للعمق ؟ ان الادب المقارن ، بما يتطلبه من شمول في الدراسة ، يمكن ان يكون ردا على الدعوة الى الامعان في تحديد الاختصاص وتضيقه ؛ وان مداه المتسع هو الذي يوفر له نصيبا اقوى من العمق والصحة (٤) .

ب — حين تكون المسألة مسألة تداخل بين الحدود السياسية واللغوية ، فان طبيعة البحث الميداني هي التي تحدد عملية الفرز ، أي هي التي تقرر ما اذا كانت العلاقة بين الاداب المشتركة لغة المنفصلة حدودا او قومية هي علاقة محلية ام علاقة خارجية . وليس من الضروري في هذا المجال ولا من المفيد تطبيق معايير جامدة او مرسومة سلفا . ولعل ابرز مثال على ذلك استمرار المناقشات حتى يومنا هذا حول الصلة المقارنة بين الادبين الانكليزي والاميركي . وعلى الرغم من

(٤) من محاضرة بعنوان (الادب الانكليزي والاميركي والمقارن) القاها بروفسورليفن Ievin في جامعة كامبردج سنة ١٩٦٧ ، ونشر حسام الخطيب خلاصة لها بالعربية في مجلة المعرفة الدمشقية ع ٦٥ ، س٦ ، تموز ١٩٦٧ .

كثرة الدراسات المتعلقة بهذا الموضوع فانه مازال من اشد المسائل خلافية ، وتبدو مناهج الادب المقارن هي الاكثر جدوى في معالجة هذا الموضوع (٥) . يضاف الى ذلك ان هذه المشكلة ليست مشكلة الادب المقارن وحده ولكنها ايضا مشكلة الاداب القومية المتصلة بها . فليس الاديب المقارن وحده هو المطالب بحل هذه المشكلة لان موقفه منها مرتبط ايضا بموقف الباحثين في الادب القومي منها . فاذا كان مؤرخو الادب الجزائري مثلا يجدون من الاسباب مايسمح لهم باعتبار الادب الجزائري المكتوب بالفرنسية جزءا من تاريخ ادبهم الوطني فانه يترتب على الاديب المقارن ان يأخذ ذلك بعين الاعتبار وان ينطلق فيه . ويتضح ذلك تماما في موقف مؤرخي الادب الاميركي الذين يصرون على اعتبار ادبهم ظاهرة مستقلة ويرفضون مقابلته بوصفه امتدادا للادب الانكليزي.

ومن فضول القول ان نشير الى ان (الجنسية الاصيلة) للكاتب لاتؤلف مشكلة فاذا اجتمع عاملا (اللغة والوطن) معا كان الانتماء واضحا على الرغم من ان الكاتب قد يكون من اصل قومي يختلف . فمثلا هناك كتاب من جنسيات مختلفة يهاجرون الى فرنسا أو الى اميركا ويندمجون في الحياة العامة هناك ويكتبون بلغة وطنهم الجديد ، وهؤلاء يؤلفون جزءا من تاريخ الادب القومي للبلدان التي يعيشون فيها ويكتبون بلغتها ومن امثال هؤلاء في فرنسا هنري ترويا الروسي الاصل ، وجوليان غرين الايرلندي الاصل وكذلك في الولايات المتحدة الاميركية مئات الكتاب من اصول غير اميركية .

جـ ــ ان نتائج الادب المقارن قد لاتكون ذات صلة مباشرة بالنواحي الجمالية والذوقية . ولكن حيثما اقتضى الامر البحث في هذه النواحي فمن واجب الادب المقارن أن يخوض فيها . وأن الحصيلة التي تتمخض عن ذلك تكون ذات فائدة ثمينة بالنسبة للناقد والمتذوق على السواء .

---

(٥) المصدر السابق . وفي هذه المحاضرة تفصيلات وافية واراء جريئة حول موضوع العلاقة بين الادبين الانكليزي والاميركي ، وبالتحديد حول التاكيد على استقلال الادب الاميركي واعتبار « تاريخ الادب الاميركي شيئا مختلفا تماما عن تاريخ الادب الاميركي » .

واعتمادا على نتائج الادب المقارن يستطيع الناقد ان يحدد مدى الابتكار والاصالة في الاعمال الفنية أو مدى اعتمادها على التقليد . ويستطيع كذلك ان يعلل وجود ظواهر فكرية او فنية غير متوقعة في اعمال معينة كما انه يستطيع الافادة من سلاح المقارنة في تحديد القيمة الجمالية للاعمال المدروسة ، وقد كانت المقارنة وما تزال اقوى برهان في مجال التذوق . كما ان الربط بين التجارب الادبية المحلية والخارجية يعين الناقد كثيرا على حسن التذوق ويقيه من المبالغة في تقدير قيمة اعمال محلية قد لاتصل الى مستوى اعمال مماثلة لدى امم اخرى .

وفي العصر الحديث بالذات تزداد كثيرا قيمة النتائج التي يقدمها الادب المقارن للنقد ، وذلك تبعا لازدياد التفاعل الثقافي في العالم المعاصر وما نجم عنه من اشتراك في الافكار والاذواق وطرز التعبير . بحيث اصبح من غير المعقول اقدام الناقد على اصدار احكام جمالية وذوقية على الاعمال المحلية دون الاستنارة بموجة الاذواق العالمية . ولا شك ان الاطلاع على كل هذه الامور هو من صميم عمل الناقد المتبصر ؛ ولكن عمل الناقد يسهل جدا حين يقدم الادب المقارن بين يديه نتائج دقيقة وثابتة علميا .

المفهوم الثالث :

يحاول المفهوم الثالث ان يتجنب الاعتراضات السابقة بواسطة مطابقة الادب المقارن مع دراسة الادب في شموله اي مطابقته مع « **الادب العالمي** » أو « **الادب العام** » ولكن هذه المطابقة نفسها ملأى بالصعوبات وهي تتفادي صعوبات معينة لتقع في نوع آخر من الصعوبات. فالادب العالمي weltliteratur هو مصطلح من وضع « غوته » يتضمن تفخيما شديدا ويعني ضمنا ان الادب ينبغي أن يدرس على اتساع القارات الخمس كلها . الا ان غوته لم يكن يدور في خلده مثل هذا المعنى الواسع . واستعمل المصطلح ليبشر بزمان تصبح فيه كل الاداب ادبا واحدا . ويحمل هذا المصطلح طموحا غيبيا باتجاه توحيد الاداب جميعها

في تركيب عظيم تلعب فيه كل امة دورها ضمن ائتلاف عالمي . وبالطبع يبدو هذا الطموح بعيدا جدا وان كانت تجارب التفاعل الثقافي في العصر الحديث تشير الى وجود خطوط كثيرة مشتركة بين الامم أو على الاقل بين مناطق شاسعة من العالم المعاصر . وفي الواقع يميل العصر الحالي الى تشجيع المحلية الشديدة والعالمية الشديدة ، فثقافته اشبه بحديقة واسعة منسقة جيدا ولكنها متنوعة تنوعا شديدا . وهناك معنى آخر لمصطلح (الادب العالمي) وهو الروائع العظيمة اي تلك السلسلة الادبية ذات السحر المستمر التي تجمع آثار هومر ودانتي وسرفانتس وشكسبير وغوته وتولستوي ودوستويفسكي وطاغور وغارسيا لوركا . ان هذه الاثار وما في مستواها مقروءة في كل انحاء العالم وفي كل عصر ومعترف بقيمتها الفنية والفكرية وهي التي تؤلف عند الكثيرين مفهوم الادب العالمي .

ومن الواضح ان الادب المقارن يعني شيئا آخر غير الادب العالمي بجملته او الروائع العالمية ، وكذلك يمكن ان يقال الشيء نفسه عن مصطلح (**الادب العام**) الذي يعني في الاصل نظرية الادب ومبادئه او ماكان يعرف سابقا بفن الشعر . ومثل هذا البحث يكون في الغالب متجاوزا للحدود القومية والاقليمية بل لايعني الا بالافكار والانماط الادبية التي استطاعت ان تتجاوز الحدود المحلية الى الافاق العالمية الاوسع ؛ وهذا بالضبط هو ما دفع بول فان تييغم الى **اعتبار مفهوم الادب العام مناقضا لمفهوم الادب المقارن** . اذ ان منطقة الادب العام عنده هي العالم على رحبه وعلى تجاوزه للحدود في حين ان منطقة الادب المقارن هي العلاقة بين ادب وآخر اي العلاقة من خلال طرفيها المحليين. على انه ، بمعنى من المعاني ، يمكن ان تبحث مثلا نظرية الانواع الادبية والمذاهب الادبية المختلفة كالرومانتية والرمزية والواقعية تحت عنوان (**الادب العام**) وهذا بالطبع يقربه من الادب المقارن ولكن يظل للادب المقارن منطق آخر ومنطقة اخرى . ولعله يحسن بنا ان نشير الى انه في حين يبحث كل من الادب العالمي والادب العام عن نواحي التوافق المشتركة يبحث الادب المقارن في التأثيرات المتبادلة التي نشأت في الاصل

عن التباين ، لانه لولا افتراض عدم وجود التوافق لما وجدت حاجة للتأثيرات .

المفهوم الرابع :

في العصر الحديث ارتفعت اصوات عديدة معترضة علـى مايمكن أن يسمى بالتزمت في منهجية (الادب المقارن) وقد رأينا سابقا كيف ان الاعتراضات الرئيسية كانت قائمة على التشكيك في حقيقية وجود شخصية خاصة لمنهج الادب المقارن ونسقه وهدفه من بين حقول البحث الادبي الاخرى .

وتتجه المدرسة الاميركيـة اليوم الى التوسع الشديد في مفهـوم الادب المقارن بحيث يشمل المقارنة بين الاداب المختلفة مع التجاوز عن شرط وجود علاقة تبادلية بينها ، كما ان في الاميركيين من يسند الى الادب المقارن مهمة دراسة العلاقات بين الادب وفروع المعرفة الاخرى ولاسيما في مجال الفنون والعلوم الانسانية . فعند هـ . هـ . هـ . رماك Remak مثلا يمكن تعريف الادب المقارن بأنه :

« مقارنة ادب معين مع ادب اخر او اداب أخرى ، ومقارنة الادب بمناطق أخرى من التعبير الانساني »(٦) .

ولكن برزت مجددا اعتراضات من نوع آخر مفادها ان المقارنين الاوائل — وهم اوربيون — كانوا اسرى للنظرة الاستعمارية الاوربية واعتبروا اداب العالم كلها اما منبثقة عن ، أو منصبة في ، بحر الاداب الاوربية ، ولم يعطوا الاداب الاسيوية والافريقية والاميركية الجنوبية حقها من البحث والاستقصاء وانما سمحوا لانفسهم في ان يغرقوا في دوامة العلاقات فقط ويطالب هؤلاء بأن تتوسع نظرة الادب المقارنلتشمل

---

(٦) يعتبر رماك من ابرز الباحثين الاميركيين في الادب المقارن اليوم ، وسوف نعرض نظريته بالتفصيل في (القسم الثاني) من هذه الدراسة .

البحث عن المشابهات في الافكار الادبية وفي الذوق الجماعي ، لانه بغير ذلك لايكون الادب المقارن فعالية حية مرتبطة بقضايا العصر . وهم لايشترطون وجود علاقة تاريخية او تأثر وتأثير في منطقة الادب المقارن انما يعتبرون المشابهات الجمالية والذوقية اساسا للبحث ووسيلة لاكتشاف العنصر المشترك على مستوى الانسانية . وقد برزت هذه الاتجاهات قوية خلال المؤتمر الثامن للرابطة الدولية للادب المقارن (بودابست ١٩٧٦) . وهناك عدد من اليساريين الفرنسيين دعوا بقوة الى هذا المفهوم الذي لم تتبلور ملامحه بعد . ومن ابرز هؤلاء **رينيه اتامبل** الذي لايعطي الاولوية لعنصر الادب في المقارنة وليس العكس ... وهو الخطأ الذي وقعت فيه المدرسة التقليدية الفرنسية في الادب المقارن .. كما ان الثقافة الموسوعية لايتامبل طبعت نزعته في الادب المقارن بطابع الشمولية والكونية التي لاتحتقر مسبقا اية ثقافة او اي شعب ، لانها تقاوم كل شوفينية وعنصرية بدءا بالفوقية الاوربية » .(٧)

ومن الموضوعات التي يقترحها ايتامبل مثلا للادب المقارن في المستقبل: تأثير الوضعية الفرنسية في أمريكا اللاتينية ، العلاقات بين اليهود والمسلمين والمسيحيين في الاندلس ، والمؤثرات الغربية في الادب الياباني بعد ثورة الميجي ، تطور الافكار العنصرية في اوربا منذ اكتشاف امريكا وافريقيا السوداء .

* * *

وهكذا يلاحظ ان الاعتراضات عن المدرسة التقليدية الفرنسية انصبت من اتجاهات متعددة ومن زوايا نظر متباينة ، وادت في النتيجة بمجملها الى الاتجاه بالادب المقارن نحو التوسع في المنطقة والمنطق والسعي نحو الافق الانساني الارحب .

---

(٧) الكلام للدكتور جمال شحيد من مقال له بعنوان : « رينيه ايتامبل : من اعلام المدرسة الفرنسية الحديثة في الادب المقارن » ملحق الثورة الثقافي ، س٢ ، ع ٣٧ ، في ١ - ١٢ - ١٩٧٧ .

منهج في دراسة الحكاية الشعبية

دراسة مقارنة

د. بسام ساعي

هذه دراسة مقارنة بين ثلاثة نموذجات لحكاية واحدة ، وقد اخترنا النموذج الأول من قصص الامثال العربية القديمة وهي قصة مثل (وافق شنٌ طبقة) التي وردت في (مجمع الامثال)[1] للميداني المتوفى سنة ٥١٨هـ والنموذج الثاني حكاية عربية مصرية ، اما النموذج الثالث فحكاية لاذقية اسمها ـ كما اخترناه لها ـ (البنت الذكية) .

وقد قصدنا الى هذه النموذجات الثلاثة بعينها لانها تعرض لنا صورة افقيةوعمودية ، في وقت واحد ، للتطور الذي نبحث عنه في الحكايات واسبابه وآثاره ، فحصولنا على نموذج قديم للحكاية يرجع الى قرون عديدة مضت يحقق الناحية العمودية في الصورة (الامتداد الزمني) ، وحصولنا على النموذجين المصري والسوري اللاذقي يحقق لنا الناحية الافقية (الامتداد المكاني) ، وبهذا نكون قد أمنّا لدراستنا صورة ذات بعدين على الاقل ، وربما ثلاثة أبعاد ، اذا عددنا البعد الآخر الممتد بين احد النموذجين الحديثين والنموذج العربي القديم ايضا . ونستطيع ان نمثل للامر بخط يمتد من قصة المثل القديم باتجاه الحكاية المصرية الحديثة ، ثم ينعطف نحو الحكاية اللاذقية ، وبخط يخرج ايضا من قصة المثل باتجاه حكاية اللاذقية مباشرة هذه المرة ، فيتشكل معنا مثلث من ثلاثة أبعاد ، اما اذا كان أحد النموذجين السوري أو المصري ماخوذا عن الآخر بشكل مباشر ، دون ان يكون له علاقة أصلية بالنموذج السوري العربي القديم ، فيكون للصورة بعدان فقط . وعلى اية حال سنبحث هذه الناحية في دراستنا بعد ان نسرد قصة المثل العربي كما وردت في

---

(١) الميداني : ٢ : ٣٢١ . القاهرة : ١٣٥٢هـ .

مجمع الامثال ، والنموذج المصري كما اوردته ــ ملخصا ــ نبيلة ابراهيم(٢) ، ثم النموذج اللاذقي كما سمعناه من عجائز اللاذقية .

حكـايـة الأمثـال

((وافـق شـن طبقـة))

قال الشرقي بن القطامي : كان رجل من دهاة العرب وعقلائهم يقال له شن ، فقال : والله لاطوفن حتى اجد امراة مثلي اتزوجها ، فبينما هو في بعض مسيره اذ وافقه رجل في الطريق فسأله شن : اين تريد ؟ فقال : موضع كذا ، يريد القرية التي يقصدها شن ، فرافقه حتى اخذا في مسيرهما ، قال له شن : اتحملني ام احملك ؟ فقال له الرجل : يا جاهل انا راكب وانت راكب فكيف احملك او تحملني ؟ فسكت عنه شن ، وسارا حتى اذا قربا من القرية اذا بزرع قد استحصد ، فقال شن : اترى هذا الزرع اكل ام لا ؟ فقال له الرجل : يا جاهل ترى نبتا مستحصدا فتقول اكل ام لا ، فسكت عنه شن ، حتى اذا دخلا القرية لقيتهما جنازة فقال شن : اترى صاحب هذا النعش حيا او ميتا ؟ فقال له الرجل : ما رايت اجهل منك ، ترى جنازة تسأل عنها اميت صاحبها ام حي ، فسكت عنه شن . فأراد مفارقته فابى الرجل ان يتركه حتى يصير به الى منزله . فمضى معه ، فكان للرجل بنت يقال لها طبقة ، فلما دخل عليها ابوها سألته عن ضيفه فأخبرها بمرافقته اياه ، وشكا اليها جهله ، وحدثها بحديثه ، فقالت : يا ابت ما هذا بجاهل ، اما قوله (اتحملني ام احملك) فأراد اتحدثني ام احدثك حتى نقطع طريقنا ، واما قوله (اترى هذا الزرع اكل ام لا) فأراد هل باعه اهله فأكلوا ثمنه ام لا ، واما قوله في الجنازة فأراد هل ترك عقبا يحيا بهم ذكره ام لا ، فخرج الرجل ، فقعد مع شن ، فحادثه ساعة ثم قال : اتحب ان افسر لك ما سألتني عنه ؟ قال : نعم ، ففسره ، قال شن : ما هذا من كلامك ، فأخبرني عن صاحبه ، قال :

(٢) أمنا الكبرى : مج الفنون الشعبية : ٨ ــ ١٩٦٦ : ٢٨ .

ابنة لي ، فخطبها اليه ، فزوجه اياها ، وحملها الى أهله ، فلما رأوها قالوا : وافق شن طبقة ، فذهبت مثلاً .

الميداني : مجمع الامثال : ٢ — ٣٢١

النمـوذج المصـري

تحكي حكاية شعبية مصرية ان الابن طلب من ابيه ان يتزوج ، ووافق الأب على تلبية رغبة الابن اذا استطاع ان يجتاز بنجاح تجربة فرضها عليه ، وهي ان يتسلم منه جنيها واحدا ، ثم يخرج ليقضي مدة من الزمن خارج بيته ، يعود بعدها الى ابيه بالجنيه وبشاة وبرطل من لحم ورطل من عظم . فاذا عاد بهذه الأشياء زوجه ابوه ، والا فان رغبته لن تتحقق . وخرج الابن ومعه الجنيه فقابل كهلا في الطريق وتصاحبا . وفجأة سأله الابن « تشيلني والا اشيلك » وفوجىء الشيخ بغرابة السؤال ورد عليه قائلا : « ان انت حملتني جعلتني سخرية الناس ، وان انا حملتك فلن تتحمل كهولتي ثقلك » . فلم يرد عليه الابن وسار معه خطوات اخرى . فابصر حقلا مزدهرا يعمل فيه فلاح . فسأله الابن : « هل هذا الفلاح حرث حقله ام لم يحرثه ؟ » وتعجب الكهل مرة اخرى واجابه : « الم تر بعينك كيف ان الحقل مخضر ؟ » فلم يرد عليه الابن واستمر في السير معه . فقابلا نعشا فسأله : « هل مات الرجل الذي بالنعش ام لم يمت ؟ » ولم يستطع الكهل ان يتحمل هذه الاسئلة الغريبة وترك الابن وانصرف . ولما رجع الكهل الى ابنته بدا عليه التفكير في امر هذا الشاب . وعرفت الابنة ما حدث ، وردت على ابيها قائلة ان هذا الشاب حكيم . ولابد ان يخرج ليبحث عنه ويحضره الى بيته ، ثم اخذت تفسر له اسئلته ، فقالت له انه يعني بالسؤال الاول : هل تقص علي حكاية ام اقص انا عليك ؟ كما يعني بالسؤال الثاني هل هذا الفلاح حرث حقلا يؤجره ، فلا يعد ذلك حرثا حقيقيا ، ام انه قد حرث ارضا ملكا له ، اما السؤال الثالث فمعناه ، هل هذا الميت مات وخلف ذرية ، أم مات دون نسل فتكون قد انقطعت سلسلة نسبة .

وخرج الكهل ، وعاد بالابن ، وأتى به الى ابنته ، التي عرفت منه سر خروجه من عند ابيه ، واخذت تعمل معه الحيلة في ان تلبي رغبة الاب ، واخذت منه الجنيه ، واشترت شاة ، وانتظرت حتى كبرت الشاة وباعتها بعد ان جزت صوفها. ثم باعت الصوف كما حصلت على مكسب من الشاة، واستطاعت عن طريق التجارة ان تشتري شاة اخرى صغيرة ورطلا من اللحم وآخر من العظم ، ثم ان تحتفظ في النهاية بالجنيه ، وعاد الابن بهذه الاشياء الى الاب فعرف انه قد اكتسب الحكمة والمعرفة ، وبذلك يمكنه ان يستقل ويتزوج ، على انه طلب منه ان يرجع الى الفتاة ويخطبها من ابيها ، لانهما معا يمكنهما ان يخوضا معركة الحياة بنجاح .

د. نبيلة ابراهيم : أمنا الكبرى ق مع الفنون الشعبية : ٨ – ٦١٩٩ : ٢٨

النموذج اللاذقي

((البنت الذكية))

(كان يا مكان يا مستمعين الكلام كان في يوم من ذلك الايام) .

ملك عنده ولد . وكبر الولد حتى اصبح شابا ، ورأى كل رفاقه واترابه وقد تزوجوا ، فأتى امه يطلب منها ان تزوجه اسوة بهم ، وطلبت منه الأم ان يكلم اباه في الموضوع ، فقال انه يخجل ان يصارحه بنفسه ، وانه يرجو ان تقوم هي بهذه المهمة .

اتت الأم الى زوجها الملك ، وفاتحته بالامر فطلب ولده اليه ، وساله عما يريد ، فقال انه يريد ان يخطب . فقال الملك انه سيشترط عليه شرطا قبل ان يزوجه ، ثم طلب منه أن يحضر خروفا لهذه الغاية . ذهب الولد في الحال فأحضر خروفا وعاد الى ابيه ، وقال : ما شرطك يا ابي ؟ قال الملك : قبل ان تتزوج يجب ان تبيع هذا الخروف وتأتي بخمسمائة قرش من ثمنه ، وبثلاث اوقيات من لحمه ، وتأتي به وهو يمشي على قوائمه ، فاذا استطعت القيام بذلك زوّجتك ، والا فلا ، وقد امهلتك اربعين يوما.

ذهب الولد الى امه فطلب منها ان تملأ له (خرجا) من المال ، وهيأ نفسه ، واسرج حصانه ، واخذ معه الخروف ، ثم بدأ سفره . وبينما هو في سيره شاهد شيخا على حصانه ، فسأله عن وجهته ، فقال : انني اسير باتجاه بلدي ـ وسمى له اسمها ـ وانت اين تريد ؟ فقال الشاب : هكذا الى حيث لا اعرف . فترافقا ، وسارا معا . وبعد حين اشرفا على بلدة ، فشاهدا جنازة والناس يسيرون وراءها ، فقال الشاب للشيخ : هل صاحب هذه الجنازة حي ام ميت ؟ فالتفت اليه الشيخ مستهجنا سؤاله ، وقال : الا ترى انهم يأخذونه الى المقبرة !!!.. فاعتذر الشاب من الشيخ ، وقال : انا مخطىء .

تابع الاثنان سيرهما حتى اصبحا خارج البلدة ، فشاهدا حقلا مزروعا بالقمح وقد آن أكله ، فسأل الشاب الشيخ : هل يأكل صاحب هذا البستان قمحه ام لا ؟ استهجن الشيخ سؤاله للمرة الثانية ، ونظر اليه شزرا وهو يقول : الا ترى القمح وقد أشرف على الحصاد ، فكيف لا يأكله صاحبه ، ومم تخاف عليه بعد الآن فاعتذر الشاب منه مرة ثانية ، وتابعا سيرهما .

وبعد قليل وصلا الى بلدة قريبة ، فدخلاها وسارا فيها ، ثم قال الشيخ : لقد وصلت الى بيتي فاسمح لي بالذهاب الآن ، فقال الشاب : هل ينام الضيف عندكم في الخان ام يستضيفونه في البيت ؟ فقال : بل في الخان . ثم افترقا ، وسار الشاب حتى وصل الى الخان ، فنزل عنده، ورحب به (الخانجي) وقدم له ولحصانه وخروفه الطعام والشراب والمبيت ، ثم نام في فراشه لينال قسطا من الراحة .

اما الشيخ فقد ذهب الى بيته ونام . وفي الصباح جاءت اليه ابنته وسألته عن الغريب الذي كان يرافقه ، فقال : لا اعرفه ، ولكنه سألني عندما راينا جنازة عما اذا كان صاحب الجنازة حيا ام ميتا ، فاجبته بأنه ميت طبعا ، وبعد قليل راينا حقل قمح يوشك ان يؤكل فسألني عن صاحبه اياكل قمحه ام لا ، فاستهجنت سؤاله كما استهجنت سؤاله الاول ، اذ ماذا يخشى على القمح بعد أن آن أوان حصاده .

لامت الفتاة اباها على سوء اجاباته ، وقالت له : عندما سالك سؤاله الاول كان قصده ان يعرف هل ترك الميت وراءه أولاد أم لا ، فان كان قد ترك اولادا فهو كالحي والا فهو ميت . اما عن سؤال القمح فقد كان قصده ان يعرف ان كان صاحبه مدينا أم لا ، فان كان مدينا لاحد فسوف يدفع قمحه له ، والا فسياكله هو . ادرك الشيخ ان ابنته قد فطنت للسؤالين على حين غفل هو عنهما . ثم قالت له : وماذا جرى بعد ذلك ؟ فقال : عندما افترقنا سالني عما اذا كان الضيف عندنا ينام في البيت ام في الخان، فاجبته : في الخان . لامت الفتاة اباها مرة اخرى ، وقالت : كان معنى سؤاله ان تدعوه الى بيتك ، ولكنك لم تدرك المغزى من سؤاله . هزّ الشيخ براسه معجبا بحسن تفكير ابنته ، ثم قال لها : ما العمل الآن ؟ فقالت : يجب ان تذهب الآن وتدعوه للنوم عندك .

ذهب الشيخ الى الخان ، ودخل على الشاب ، فسلم عليه ، ثم طلب منه أن يذهب للنوم عنده ، فاعتذر الشاب قائلا : أولم تقل ان الضيوف ينامون عندكم في الخان ؟ وعاد الشيخ الى بيته ، وقال لابنته : الم اقل لك انه لن ياتي ؟ فاجابته : ان ذلك من عدم نباهتك ، والآن سأعد لك اثني عشر رغيفا وثماني بيضات وكأسا من اللبن لتاخذها له فياكل ، ولكن اياك أن ينقص شيء منها على الطريق .

حمل الشيخ ما أعدته ابنته ، وسار الى الخان ، وفي الطريق ــ والنفس دنيئة ــ مدّ يده الى البيضات فاكل احداهن ، كما أكل رغيفا ، وشرب شيئا من اللبن .

وعندما وصل الى الخان دخل على الشاب وسلم عليه وقدم له الطعام، فنظر الشاب اليه ، ثم قال له :

ــ يا شيخي .

ــ نعم .

ــ هل السنة عندكم احد عشر شهرا ؟

ـ بل اثنا عشر .

ـ وهل الاسبوع عندكم سبعة ايام ؟

ـ بل ثمانية .

ـ وهل قمركم ناقص ؟ انني لا آكل من طعامكم شيئا .

الح الشيخ على الشاب بأن يقبل ما احضره له ، ولكن الشاب امتنع ورفض أن يتناول منها شيئا . فعاد الشيخ الى داره وحكى لابنته ما جرى معه ، فنظرت الى الطعام فوجدته ناقصا ، وعرفت انه أكل بعضه ، فطلبت منه أن يحضر لها بيضة ورغيفا وكاسا آخر من اللبن ، فاحضر ما طلبت ، ثم قالت : خذ الطعام اليه الآن وسيقبله ، وادعه للنوم عندنا غدا .

ذهب الشيخ بما حمل للشاب ، وقدمه له ، فشكره ، وتقبل ما احضره ، واكل منه ، ثم دعاه الشيخ للنزول عنده في الغد ، فقبل بذلك أيضا .

وفي الصباح جاء الشيخ الى الشاب ، ورافقه الى بيته ، واخذ الخروف معه . وهناك تعرف الشاب على الفتاة . وسألته هذه عن الخروف الذي معه ، فقال لها : انه طلب الزواج من ابيه فاشترط عليه شروطه الثلاثة ، ورواها للفتاة ، فقالت له : هذا شيء سهل وبسيط ، اطرح هذا الخروف ارضا وامسكه قليلا ريثما انتهي منه . فطرح الشاب خروفه على الارض وامسكه من قوائمه ، فأتت الفتاة بسكين وقطعت قسما من إليته يساوي حوالي ثلاث اوقيات ، ثم احضرت مقصا كبيرا وجزت صوف الخروف ، واخيرا طلبت من الشاب أن ينزل الى السوق ويبيع الصوف ، فباعه هذا بخمسمائة قرش ، ثم اعطته ما قطعته من الية الخروف ، وطلبت منه ان يقدم كل ذلك لابيه . عاد الشاب مسرعا فأسرج حصانه وحمل اغراضه وسار عائدا الى ابيه ، وهناك قدم له الخروف وهو يسير على اربع مع ثلاث اوقيات من اليته وخمسمائة قرش ثمن صوفه .

أدرك الملك ان هذا التدبير ليس من بنات افكار ولده ، فسأله عمن اشار عليه بذلك ، فادعى ذلك لنفسه ، ولكن الاب اصر على معرفة صاحب الراي فلم يجد الفتى بدا من الاعتراف له بانها ابنة فلان الشيخ في البلد الفلاني .

وامر الملك ابنه ان يعود على الفور ويخطب الفتاة ويعقد عليها ويعود بهـا حالا .

عاد الفتى الى الشيخ وطلب منه يد ابنته ، فقبل الرجل به ، وعقد عليها في اليوم نفسه ، ثم عاد بها الى ابيه ، وهناك جليت عروسا ، وابرزت للملك فاستقبلها بحفاوة ثم دعاها الى الجلوس وقال لها :

— يا بنيتي .

— نعـم .

— ستتزوجين اليوم .

— ان شاء الله .

— يجب ان تحملي وتلدي وياتيني ولدك غدا يناديني (يا جدي) .

سكتت الفتاة ، وانصرف الملك ، وتركها حائرة في امرها وفيما يجب ان تفعله حيال هذا الشرط الغريب الذي فرضه عليها لزواجها من ولده. واخيرا قررت ان تبدأ العمل ، فذهبت الى حصانها واسرجته وركبتـه ، وخرجت به الى البادية ، الى ان وصلت مضرب خيام يسكنها العرب ، فترجلت هناك ، واستقبلها امير العرب ورحب بها قائلا : (اهلا بالزينة).

فاتحت الفتاة الامير بما تريده قائلة : ايها الامير العظيم ، ان وقتي ضيق جدا ، وكل ما ارجوه منك ان تبادلني اللباس لليلة واحدة فقط . عجب الامير لهذا الطلب الغريب ، وانذر الفتاة بانه يرجو ان لا تكون هازئة به ، ولكن الفتاة اكدت له جدية الامر ، فلم يكن منه الا ان اعطاها ثيابه فلبستها وتركت عنده ثيابها ، ثم اسرج لها جواده الضخم الاصيـل فركبته ، وراحت تنهب به الارض باتجاه قصر الملك .

شاهد الملك ووزيره من شرفة القصر غبارا يرتفع من بعيد ، فقال الوزير ، ان هذا الغبار لا يثيره الا حصان فلان امير العرب الكبير ، فالله اعلم بماذا يريد بقدومه الينا يا ملك الزمان . ارتاع الملك لقول وزيره لا روع الله مخلوقا ــ وقال : هل تراه يريد ان يغزونا ؟ ثم عاد الى عرشه، ونزل الوزير الى ساحة القصر بانتظار القادم . وحين وصل الامير استقبله الوزير وحياه ، فسأله عن الملك ، فأجاب : انه في القصر ، فطلب ان يدعوه اليه ، وراح الوزير الى الملك يدعوه لمقابلة امير العرب ، ولكن الملك اجاب بان يحضر الامير اليه ، وتكرر الطلب وتكرر جواب الملك ، فصعدت الفتاة الى القصر وحيت الملك وحياها تحية الملوك، ودعاها الى الجلوس فجلست، ثم قال : ماذا يريد الامير منا وقد زارنا دون ان ينذرنا لنستعد لاستقباله ؟ فقالت الفتاة : اترى الى الارض الشرقية تلك ؟ قال : نعم قالت : فانني اريد منك ان تفلحها وتزرعها ، فتوتي قمحا ، فتدرسه وتطحنه وتخبزه، فآكل منه خبزاً في الصباح . دهش الملك لهذا الطلب واجاب : حسنا ، سنفلحها ونزرعها ، ولكن كيف تؤتى اكلها في ليلة واحدة ؟ فقالت الفتاة : كيف تطلب اذن من (كنتك) ان تتزوج وتحمل وتلد في ليلة واحدة وبناديك ولدها في صباح اليوم التالي : (يا جدي) ؟ حينئذ عرف الملك الفتاة وقال لها : هذا ما اريده لابني ، فتاة اكثر منه مهارة وذكاء لترشده وتعينه ساعة الشدة . ثم اعلن زواج ابنه على الفتاة ، واعادت الفتاة لامير العرب لباسه مع هدية ثمينة ، وتوج الملك ابنه على العرش قائلا له : لن اخاف عليك بعد اليوم ما دامت عندك هذه الزوجة . وعاش الملك الى جانب ابنه وزوجته يتعاونون على ادارة الدولة والامة .

(تركناهن وجينا وما بنعرف شو صار فين) .

جزئيـات الحكـاية اللاذقيـة

(البنت الذكيـة)

١ ـ طلب الشاب من أبيه ـ بعد امه ـ ان يزوجه وسمح له الاب بشرط ان يحل لغزه .

٢ ـ لغز الاب : اشترى خروفا وطلب من ابنه ان يأتيه به خلال اربعين يوما يمشي على قوائمه ومعه خمسمائة قرش من ثمنه وثلاث اوقيات(١) من لحمه .

٣ ـ سفر الشاب والتقاؤه بشيخ في الطريق ومرافقته اياه .

٤ ـ السؤال الاول من الشاب للشيخ : هل صاحب الجنازة ميت ام حي ؟ واستهجان الشيخ واستغرابه .

٥ ـ السؤال الثاني : عن حقل اتى اكله : هل ياكل صاحب هذا الحقل قمحه ام لا ؟

٦ ـ السؤال الثالث : هل ينام الضيف عندكم في الخان أم يستضيفونه في البت ؟ وجواب الشيخ بأن الضيف ينام في الخان ثم افتراقهما ، هذا الى البيت وذلك الى الخان .

٧ ـ قص الشيخ ما حدث معه على ابنته ، ولومها اياه ، وشرحها اسئلة الشاب ، ثم طلبها منه احضاره الى البيت ، واعتذار الشاب عن المجيء .

٨ ـ ارسلت الفتاة له مع ابيها اثني عشر رغيفا وثماني بيضات وكأسا من اللبن واكل منها الشيخ في الطريق ، ورفض الشاب ان يأخذها ، وسال الشيخ : هل السنة عندكم احد عشر شهرا ، وهل الاسبوع سبعة ايام ، وهل القمر ناقص ؟

(١) ما يعادل ٦٠٠ غرام .

٩ ــ عودة الشيخ بالطعام ، ولوم ابنته اياه ، واعادتها ما نقص من الطعام، وتقبل الشاب لطعامه هذه المرة ، وتلبيته دعوة الشيخ للنزول في بيته .

١٠ــ معرفة الفتاة قصة الشاب ، وحلها لغز ابيه ، بأن جزت صوفه وباعته بخمسمائة قرش ثم قطعت جزءاً من اليته يعادل ثلاثاواوقيات، وعودة الشاب بها جميعا الى ابيه .

١١ــ ادراك الاب ان هناك شخصا آخر وراء حل اللغز ، ثم اعتراف الشاب بقصة الفتاة ، وطلب الاب منه ان يذهب اليها ويخطبها ويعود بها ليتزوجها .

١٢ــ لقاء الفتاه مع الملك ، واشتراطه عليها حل اللغز حتى يتزوجها ابنه : يجب ان تحملي وتلدي وتأتيني مولودك صباح غد ينـاديني (يا جدي) .

١٣ــ تنكر الفتاة بزي امير العرب القوي الذي يخشاه الملك ، وطلبها منه ان يفلح ارضا ويزرعها فتؤتي قمحا ، يدرسه ويطحنه ويخبزه لتاكل منه خبزا في الصباح .

١٤ــ عجز الملك عن تحقيق ذلك ، ومقارنة الفتاة شرطها بشرطه ، ومعرفة الملك حقيقتها ، وسروره منها ، وزواجها بالشاب ، وتنازل الملك لهما عن عرشه .

جزئيـات الحكاية المصريـة

١ ــ طلب الابن من أبيه السماح له بالزواج وموافقة الاب بشرط حل لغزه.

٢ ــ لغز الاب : أعطاؤه ولده جنيها على أن يعود بعد مدة ومعه الجنيه وشاة ورطل(١) من لحم ورطل من عظم .

٣ ــ يقابل الابن كهلا في الطريق ويرافقه .

(١) يعادل (٢٦٥٤) غراما .

٤ ــ السؤال الاول من الابن للكهل : (تشيلني والا اشيلك) واستغراب الشيخ .

٥ ــ السؤال الثاني : (هل هذا الفلاح حرث حقله أم لا) بينما كان الحقل مزدهرا مخضرا .

٦ ــ السؤال الثالث : (هل مات الرجل الذي بالنعش ؟) .

٧ ــ عودة الشيخ الى بيته ، ومعرفة ابنته ما حدث معه ، وتفسيرها اسئلة الابن ، وطلبها من ابيها الذهاب واحضاره .

٨ ــ عودة الكهل بالابن الى بيته ، ومساعدة الفتاة له في حل لغز والده ، وشراؤها شاة بالجنيه ، وانتظارها حتى كبرت ، ومتاجرتها بها ، حتى استطاعت شراء شاة أخرى ورطل من اللحم وآخر من العظم، وبقي لديها جنيه .

٩ ــ ذهاب الابن الى ابيه بما طلبه منه ، وسرور ابيه لأن ولده اكتسب الحكمة والمعرفة ، واشارته عليه بالذهاب الى الفتاة وخطبتها الى ابيها .

جزئيات حكاية المثل العربي

١ ــ قرار (شن) البحث عن امراة مثله ليتزوجها .

٢ ــ سفره والتقاؤه برجل في الطريق ومرافقته الى بلده .

٣ ــ السؤال الاول من (شن) للرجل : اتحملني ام احملك ؟ واستهجان الشيخ للسؤال .

٤ ــ السؤال الثاني (عن زرع قد استحصد) : اترى هذا الزرع اكل ام لا ؟

٥ ــ السؤال الثالث (عن جنازة مارة) : اترى صاحب هذا النعش حيا ام ميتا ؟

٦ ــ وصولهما الى بلدة الرجل واصرار هذا على نزول (شن) عنده .

٧ – قص الرجل ما حدث معه على ابنته (طبقة) وشرحها أسئلة (شن).

٨ – خروج الرجل الى (شن) ، واجابته على اسئلته ، ومعرفة (شن) بوجود ابنته (طبقة) ، وزواجه بها .

٩ – عودة (شن) بزوجه الى قومه ، واطلاقهم المثل (وافق شن طبقة).

مقارنـة جزئيات النموذجات الثلاثة

اللاذقي (ل)	المصري (م)	القـديم (ع)
طلب الزواج واللغز	(نفسه)	عزم شن البحث عن امراة
لغز الاب : الخروف	لغز الاب : الجنيه	—
السفر واللقاء بالشيخ	(نفسه)	(نفسه)
سؤال الجنازة	سؤال اتحملني	(نفسه)
سؤال الحقل	(نفسه)	(نفسه)
سؤال نوم الضيف	سؤال الجنازة	(نفسه)
اجوبة الابنة واعتذار الشاب	اجوبة الابنة ودعوة الشاب	نزول شن عند الرجل
لغز الابنة : الطعام	—	واجوبة الابنـة
اكمال الطعام وتلبية الشاب	—	—
حل الفتاة للغز الشاب	(نفسه)	—
اشارة الملك لابنه بتزوجها	(نفسه)	—
لغز الملك : الطفل بتكلم	—	معرفة شن لطبقة وزواجها
لغز الفتاة : الارض	—	—
عجز الملك والزواج	الــزواج	—
		عودته بزوجه واطلاق المثل

الغاية من هذه الدراسة هي بالدرجة الاولى محاولة تعرف الاصول الاولى للحكاية ، وتاريخها ، وحركة تطورها ، وانشعابها الى اكثر من حكاية ، وضياع بعض عناصرها ، واكتسابها لعناصر جديدة ، وتغير ترتيب جزئياتها ، مما سنبحثه جميعا في دراستنا الآن

ولتسهيل البحث في مقارنتنا للنموذجات الثلاثة اعطينا نموذج المثل العربي القديم ، الرمز (ع : عربي) ، والنموذج المصري الرمز (م : مصري) والنموذج اللاذقي الـرمز (ل : لاذقي) .

ويتألف النموذج الاول – كما قسمناه – من تسع جزئيات ، أو تنقل من تسع حركات ،

اذا استبدلنا تسمية (حركة) هنا بـ (جزئية) ، اذ ربما كانت النصوص تنقسم الى أقل من هذا العدد من الجزئيات ، ولكنني اضطرت الى اعطاء كل حركة منها رقما ، وان لم تصل في حجمها الى مستوى جزئية حينا ، أو ربما تجاوزتها احيانا حتى تسهل دراستها ، ولهذا يمكن لنا أن نطلق عليها اسم (حركة) بدلا من (جزئية) .

اما النموذج (م) فيتالف من عشر حركات ، بينما يتالف النموذج (ل) من اربع عشرة حركة .

١ ـ يتفق النموذجان (م) و (ل) في الحركة الاولى : طلب الشاب من أبيه الزواج ، وان انفرد (ل) بسؤال الشاب امه أولا ، بينما يقرر (ش) في (ع) بنفسه أن يبحث عن امراة مثله ليتزوجها .

٢ ـ يتفق (م) مع (ل) بطرح الأب اللغز على ولده في (م) يكون اللغز بان يعطي ولده جنيها ، ويطلب منه ان يعود بعد مدة ومعه الجنيه وشاة ورطل من لحم ورطل من عظم . أما في (ل) فيعطيه خروفا ويطلب منه ان يأتيه به خلال أربعين يوما وهو يسير على قوائمه ومعه خمسمائة قرش وثلاث أوقيات من لحمه ، وتنعدم هذه الحركة في (ع) .

٣ ـ تتفق النموذجات الثلاثة على سفر الشاب والتقائه بكهل في الطريق ومرافقته اياه .

٤ ـ يتفق (م) مع (ع) في السؤال الأول الذي يطرحه الشاب على الرجل (اتحملني أم احملك) ، وينعدم هذا السؤال في (ل) .

٥ ـ اتفاق النموذجات الثلاثة على مرورهما بحقل قد آتى ثماره والقاء الشاب سؤاله الثاني على الرجل حول هذا الحقل مع اختلاف السؤال في كل نموذج : ترى هذا الزرع أكل أم لا ؟ (ع) ، هل هذا الفلاح حرث حقله أم لا ؟ (م) ، هل ياكل صاحبهذا الحقل قمحه أم لا (ل) ؟ وينفرد النموذج الأخير بورود هذا السؤال فيه بعد السؤال الثالث فيما يتعلق بالنموذجين الآخرين (سؤال الجنازة) .

٦ ـ اتفاق النموذجات الثلاثة على السؤال الثالث (وهو الأول في ل) : أمات صاحب الجنازة أم ما زال حيا ؟

٧ ـ اتفاق (ل) مع (م) في انفصال الشاب عن الرجل بعد وصولهما الى بلدة الاخير .

ولكن (ل) يخلق من هذه المناسبة سؤاله الثالث الذي لم يطرحه بعد : هل ينام الضيف عندكم في الخان أم في البيت ، ثم نومه في الخان بناء على جواب الرجل له ، أما (ع) فيصر على نزول الشاب عنده .

٨ ـ تتفق النموذجات الثلاثة في قص الرجل على ابنته ما حدث بينه وبين الشاب واقتناع الأب باجوبتها .

٩ ـ تطلب الفتاة من أبيها احضار الشاب الى بيته في (م) و (ل) أما في (ع) فالشاب نزيلهما بطبيعة الحال ، وفي (ل) يعتذر الشاب عن المجيء بينما يقبل الدعوة في (م).

١٠ ـ انفراد (ل) عن النموذجين الآخرين بارسال الفتاة طعاما الى الشاب مع أبيها وإنقاص الأب للطعام في الطريق ، ومعرفة الشاب لذلك واعتذاره عن قبول الطعام بطرح أسئلة جديدة وغريبة على الرجل (هل السنة عندكم احد عشر شهرا ، وهل الاسبوع سبعة أيام ، وهل القمر ناقص ؟) ثم معرفة الفتاة بالامر ، واكمالها الطعام من جديد ، وتقبل الشاب له هذه المرة ، كما قبل دعوته للمنزل ، بينما يخرج الرجل في (ع) الى الشاب ويشرح له أسئلته الثلاثة .

١١ ـ تتفق النموذجات الثلاثة على معرفة الشاب بوجود الفتاة عن طريق مقابلته لها في البيت في (ل) و (م) ، ونتيجة لتقديره بان هناك شخصا آخر وراء حل الرجل لاسئلته في (ع) .

١٢ ـ اتفاق النموذجين (م) و (ل) في مساعدة الفتاة للشاب في حل لغز أبيه ، وفي (م) تشتري الفتاة شاة بالجنيه ، وتنتظر حتى تكبر ، ثم تجز صوفها وتبيعه معها ، وتشتري شاة أخرى صغيرة ، وتتاجر ، حتى تحصل في النهاية على طلب الأب (شاة ورطل من لحم ورطل من عظم وجنيه) ، وفي (ل) تجز صوف الخروف وتبيعه بخمسمائة قرش ثم تقطع جزءا من اليته (ثلاث اوقيات) .

١٣ ـ زواج (شن) في (ع) بـ (طبقة) ثم عودته بها الى قومه واطلاقهم المثل . أما في (م) فيذهب الى ابيه بما طلبه ، ويسر ابوه لان ولده اكتسب الحكمة ، ثم يطلب منه ان يود ليتزوج بالفتاة ، وفي (ل) يذهب الشاب ايضا الى أبيه بما طلب ، ويدرك الأب ان هناك شخصا وراء حل لغزه هو الفتاة ، ثم يطلب منه ان يأتي بها الى القصر ليتزوجها . وهنا ينتهي النموذجان (ع) و (م) ويستمر النموذج (ل).

١٤ ـ تفرد (ل) بثلاث حركات أخرى يطرح فيها الملك لغزا جديدا على الفتاة قبل ان يتزوجها ولده ، ثم تحتال الفتاة بتنكرها بزي (امير العرب) القوي ذي السلطة ، الذي يخافه الملك ، وتطرح على الملك لغزا من جنس لغزه لا يمكن حله ، وابداء الملك عجزه من حل اللغز ، ثم كشف الفتاة عن حقيقتها ، ومقابلة لغزها مع لغزه ، وسرور الملك ، وزواج الامير بالفتاة ، وتنازل الملك لهما عن عرشه .

★ ★ ★

لابد ان نلاحظ أولا ان التشابه بين النموذجين الحديثين أوضح منه بينهما والنموذج القديم ، ففي كليهما يطلب الابن من والده السماح له بالزواج ، فيطرح عليه الأب لغزه (وهو متشابه في النموذجين) . ويسافر الابن ، ويحل اللغز ، ثم يعود الى ابيه ، فيسمح له بالزواج ، ويطلب منه ان يعود ليحضر فتاته ويتزوجها ، ولا نجد كل هذه المقدمة والخاتمة في النموذج القديم ، وان انفرد النموذج اللاذقي (بعنصر تفرد) ـ كما سميته ـ وهو الخاتمة ، التي كان من الممكن الاستغناء عنها دون أن يمس ذلك بالحكاية ، ولكنها (تنفرد) بشيء من الاصالة يجعلنا نظن بانها جزء اصلي من الحكاية ، أو انها كانت حكاية قائمة بذاتها ثم ضمت الى حكايتنا ، ولكن الجزئية التي سبقتها (ارسال الفتاة الطعام للشاب ونقصانه واسئلته الغريبة للرجل حول اشهر السنة وايام الاسبوع والقمر ... الخ) هذه الجزئية ، التي تعتبر هنا من صلب الحكاية ومرتكزا أساسيا فيها ، تجعلنا نظن ان الخاتمة هي من صلب الحكاية أيضا .

وجزئية الطعام هذه ، وتلك الطريقة بطرح اللغز (ارسال الفتاة للشاب ثمانية ارغفة واثنتي عشرة بيضة وكاسا من اللبن) والطريقة في الاجابة على اللغز : (حل السنة عندكم احد عشر شهرا والاسبوع سبعة أيام والقمر ناقص) كل هذا ـ كما أرى ـ يصلح للمثل (وافق شن طبقة) أكثر مما تصلح له حكاية المثل العربي نفسه ، ففي حكاية المثل يكتفي الشاب بطرح ثلاثة اسئلة على الرجل ولا يستطيع هذا فهمها الا بعد ان تشرحها له الفتاة ، اما في جزئية الطعام فالعلاقة مباشرة بين الشاب والفتاة ، وليس في المسألة سؤال غامض تشرحه الفتاة ، بل هناك ما هو ادق من السؤال : مجرد ارسال الفتاة للطعام بطريقة خاصة يفهمها الشاب ، ويجيب عنها بالطريقة نفسها ، وكأنهما بذلك (الشاب والفتاة) هما اللذان عناهما المثل الشعبي (قدرة ولقت غطاها) فكان احدهما القدر والثاني غطاؤها

لتوافقهما تماما في التفكير ، وهذا المعنى أشد بروزا في هذه الجزئية منه في أسئلة الشاب للرجل واجابة الفتاة عليها ، مما يجعلنا نرجح قدم النموذج اللاذقي وأصالة جزئياته فيه ، وانه اقدم وجودا ـ كما هو ـ من حكاية المثل الدربي ـ كما هي ـ ولا يستبعد ان يكون (الميداني) أو (الشرقي ابن القطامي) الذي اسند الميداني الحكاية اليه قد عرفا هذه الحكاية ،ثم اكتفيا منها بهذا الجزء الذي أورده الميداني ، أو ان الحكاية قد فقدت ـ في بيئتها ـ جزئية الطعام هذه نتيجة للبعد المكاني ـ وربما للزمني أيضا ـ لمصدر الحكاية ، وان احتفظت بهذه الجزئية في بيئة أخرى ـ مثل اللاذقية ـ حتى وقتنا الحاضر ، وهذا الأمر كثير الوقوع في الحكايات الشعبية : تحتفظ هذه بجزئيات تفقدها اختها في مكان آخر ، على حين تحتفظ تلك بجزئيات أخرى وتفقد ما احتفظت به الأولى ، وهذا التفسير هو الارجح .

ومـن ناحية أخرى نلاحظ على الحكاية المصرية انهـا فقدت اللغز الموجود في حكاية اللاذقية ، اذ ان الأب يعطي ابنه جنيها ، ويكتفي بان يطلب منه ان يعود اليه بعد مدة بالجنيه ومعه شاة ورطل من لحم ورطل من عظم . وليس هنا باللغز الذي يطرح ، اذ باستطاعة الابن اجابة طلب أبيه بعمل تجاري بسيط ، كما فعلت الفتاة فعلا بالنهاية ، واقرار الأب بعد ذلك بان ابنه قد اكتسب الحكمة يبدو تافها هنا ، فاية حكمة في أن يعتمد على فتاة تتاجر له بالجنيه ثم تعطيه الربح فيعود به الى أبيه . أما حكاية اللاذقية فقد حافظت على عنصر اللغز ، اذ كان طلب الأب هو أن يأتيه ابنه بالخروف ماشيا ، ومعه خمسمائة قرش من ثمنه ، وثلاث اوقيات من لحمه ، والأمر يحتاج هنا الى إعمال الذهن حتى يصل الانسان الى فكرة بيع صوف الخروف بخمسمائة قرش واقتطاع جزء من الية . وهذا يخولنا وضع النموذج اللاذقي في مرتبة أقرب الى الاصل من مرتبة النموذج المصري .

وفي مقابل ذلك يدهشنا وجود (رطل عظم) مع طلب الأب في النموذج المصري اضافة الى العناصر الاخرى ، الى ان نرجح ان العظم موجود في الاصل القديم جريا على سنة الحكايات : (الثلاثية) في كل شيء ، ففي النموذج المصري توفرت هذه (الثلاثية) في طلب الأب من ابنه العودة بالجنيه ومعه ثلاثة أشياء : شاة ورطل لحم ورطل عظم .

اما في النموذج اللاذقي ، فسوف يعود الابن بالخروف وليس معه الا خمسمائة قرش من ثمنه وثلاث اوقيات من لحمه ، ولابد ان يكون معهما في الاصل (شيء من عظامه) ثم لابد

ان يكون لمسألة العظام هذه حل ما عند الفتاة ، وربما في قرني الخروف أو الاظافه أو شيء من هذا القبيل .

ولكن لا يفوتنا ان نقول ان (الشيء الثالث) هنا ربما كان الخروف نفسه ، على اعتبار أن الأب اشترط فيه أيضا أن يعود وهو (يمشي على قوائمه) واذن فلا حاجة الى اثبات وجود (رطل العظم) في الاصل ، وان كان الرأي الأول هو الأرجح .

ومن ناحية ثالثة نجد السؤال الذي يطرحه الشاب حول الحقل يتفاوت بين النموذجات الثلاثة من حيث اتصافه بالصدق المنطقي ، ففي النموذج المصري يسأل الشاب : (هل هذا الفلاح حرث حقله أم لا) وتفسره الفتاة بقولها : (هل هذا الفلاح حرث حقلا يؤجره ، فلا يعد ذلك حرثا حقيقيا أم انه قد حرث أرضا ملكا له) .

وفي النموذج اللاذقي يكون السؤال : (هل يأكل صاحب هذا الحقل قمحه أم لا) وتفسيره (هل صاحب القمح مدين أم لا ، فان كان مدينا فسوف يدفع قمحه للدائن) . أما النموذج القديم فيسأل فيه الشاب (أترى هذا الزرع أكل أم لا) وتفسيره (هل باعه أهله فأكلوا ثمنه أم لا) .

ويبدو ان سؤال النموذج الاخير مع تفسيره اقرب الى الصدق المنطقي الذي تحدثنا عنه ، فالسؤال هنا جدير بان يلفت الانتباه وبالوقت نفسه كان تفسير السؤال جديرا بهذا السؤال وعلى مستواه من حيث القوة المنطقية والفكرية . ويقترب منه سؤال النموذج اللاذقي لفظا ومعنى وان اختلف تفسيره عنه بانه يقصد معرفة ما اذا كان أهله قد باعوه فأكلوا ثمنه أم لا ، أما السؤال في النموذج المصري فانه — وان بدا منطقيا الى حد ما — يبتعد عن النموذجين معنى واسلوبا ولا سيما النموذج القديم ، بينما يقترب سؤال النموذج اللاذقي — في اسلوبه — من اسلوب سؤال النموذج القديم حتى ليدفعنا ذلك الى بعض الظن بان هذا النموذج القديم هو أصل فصيح قريب للنموذج اللاذقي لولا وجود قرائن تزعزع هذا الظن .

وننتهي من كل ذلك الى تسجيل الاستنتاج التالي :

ان وجود مقدمة مشتركة بين النموذجين الحديثين وكذلك اشتراكهما في طرح الأب لغزه على ولده دون النموذج القديم يدل على أحد شيئين :

١ ـ اما ان حكايتينا الحديثتين اقدم وجودا من حكاية المثل العربي ، وقد عرفهما العرب قديما أيضا ـ مع حكايات أخرى كثيرة ـ فابتسروا منها حكايتهم بقصد شرح مثلهم (وافق شن طبقة) وخلق مناسبة أو قصة له كعادتهم في كثير من الامثال .

٢ ـ واما ان احد البلدين (مصر وسورية) ـ والارجح سورية ـ قد أخذها عن البلد الاخر (مصر) ملا عرفنا من تاثر حكايات الساحل السوري بالموجات المصرية ـ اذ لا يعقل ان تصدر الحكايتان الحديثتان عن النموذج القديم منعزلة كل منهما عن الاخرى لتحمل بعد ذلك عناصر جديدة ومتشابهة في الوقت نفسه .

ولنفترض ان المسالة على شكل مثلث (ب جـ د) وان رأس المثلث هو حكاية المثل القديم (ب) ويتفرع منه ضلعان (ب جـ) : وهو الطريق التي سلكتها الحكاية المصرية ، و (ب د) وهو الطريق التي سلكتها الحكاية السورية . ولان الطريقتين مختلفتان ولا تلتقيان فلا بد ان تكون العناصر الحديثة التي تكتسبها الحكاية خلال كل منهما تختلف عن عناصر الحكاية الاخرى ، وهذا لم يحصل في حكايتينا الحديثتين ، لوجود عناصر مشتركة فيهما غير موجودة في حكاية المثل القديم فلا بد اذن ان تكون الحكاية المصرية قد وصلت من (ب) الى (جـ) عن طريق (د) أو ان تكون الحكاية السورية قد وصلت من (ب) الى (د) عن طريق (جـ) حتى اجتمعت في الحكايتين هذه العناصر الجديدة المتشابهة . وقد اسلفنا ان احتمال وصول حكاية المثل العربي القديم الى مصر عن طريق سورية هو احتمال ضعيف والعكس هو الاصح ، أي وصول الحكاية الى سورية عن طريق مصر ، بدليل وجود جزئية في الحكاية المصرية غير موجودة في الحكاية السورية ، ولكننا نراها في حكاية المثل القديم وهي سؤال (أتحملني أم احملك) .

ولكننا من ناحية أخرى نرى أن الحكاية السورية أقرب الى الكمال من الحكاية المصرية، سواء أكان ذلك من حيث (معقولية) لغز الآب كلغز ـ كما رأينا ـ أم من حيث (معقولية) سؤال القمح ، أو من حيث ان (جزئية الطعام) اكثر انطباقا على حكاية المثل من أسئلة الشاب . هذا الى جانب (عنصر التفرد) الذي تحدثنا عن وجوده في خاتمة الحكاية السورية ، والذي يمنحها شيئا من الاصالة .

كل هذا يقودنا الى تأييد فكرتنا الأولى حول احتمال ان النموذجين الحديثين اقدم وجودا ـ كما هما الآن ـ من النموذج القديم ، أي ان الاصل الأول للنموذجات الثلاثة يقع في رأس هرم ثلاثي الأوجه يسبق عصر المثل وهو العصر الجاهلي ، وينحدر منه على ثلاثة اضلاع في وقت واحد : النموذج القديم من ناحية والسوري من ناحية ثانية والمصري من ناحية ثالثة . وفي هذا كثير من الدلالة على الزمن الذي يمكن ان تعود اليه الحكاية وهي في شكل قريب من شكلها الاخير الذي بين أيدينا ، كما يعطينا صورة عن المدى الطويل الذي يمكن ان تقطعه الحكاية حاملة معها كثيرا من العناصر التي كانت تحتضنها منذ ولادتها .

أما التطورات التي أصابت الحكاية على الطريق التي قطعتها في سيرها الطويل فيمكن ان نلخصها فيما يلي :

١ ـ لو اعتبرنا حكاية المثل اقدم نموذج حي ومدون بين أيدينا لهذه الحكاية ـ وهو كذلك الآن ـ لامكننا ان نلاحظ أولا دخول الملوك الى النموذجات الحديثة ، اذ اصبح الاب العادي في حكاية المثل العربي ملكا في حكاية اللاذقية والشاب اميرا ، ونحن نعرف الميل الفطري عند الشعب لأن يجعل من أبطال حكاياته أمراء أبناء ملوك ، بل لابد للملك من أن يتنازل لابنه عن العرش في نهاية الحكاية حتى يحقق البطل ذروة الامل في خيال الشعب الذي يستمع الى الحكاية .

وفي النموذج اللاذقي يبدأ الشاب باستشارة أمه بقضية زواجه ، ولا نجد هذه الحركة في النموذجين الاخرين ، وربما فرضها مجتمع اللاذقية على حكايته لإظهار عادة لجوء الشاب اللاذقي الى أمه أولا ، حين يفكر بالزواج ، وان كانت الكلمة الاخيرة في ذلك للاب .

ويخلو النموذج اللاذقي من السؤال الأول الذي نراه لدى النموذجين الاخرين (انحملني أم أحملك) ، ولا شك ان هذا عائد الى نسيان القاص اللاذقي الذي حاول ان يرأب الصدع بعد ذلك لتكون ثلاثة أسئلة ، كما هو مفروض في الحكايات والعقائد الشرقية ، (ثلاثة ، سبعة ، أربعون ...) ولذلك ابتكر السؤال الثالث الذي انفرد به عن النموذجين الآخرين : (هل ينام الضيف عندكم في الخان أم في البيت) وهو سؤال بسيط من السهل على ابن الشعب العادي اختراعه ، وليس كالسؤال الاول : (انحملني أم احملك) الذي يتضمن بلاغة عالية نشك في مقدرة الرجل العادي على ان يأتي بمثلها ، لولا أننا نعرف

مدى التفوق الذي يمكن ان تصل اليه (مجموعة) أبناء الشعب في نتاجهم الفولكلوري المشترك ، وفي اسلوب هذا السؤال الموجز البليغ دلالة لغوية بيّنة على أصول حضارية قديمة وعميقة من الفترة الجاهلية .

وفي اللاذقية ما زال عامة الناس يقولون عن الاسبوع انه (ثمانية أيام) وان كانوا ـ في الحقيقة ـ يعلمون انه سبعة أيام ، ولكن لسانهم درج منذ القديم على القول (جمعة تمن تيّام) بمعنى (اسبوع كامل) حين يودون التاكيد على فترة الاسبوع . وفي النموذج اللاذقي ترسل الفتاة ثمانية أرغفة للشاب فيأكل أبوها واحدا منها في الطريق ، وحين يصل يسأله الشاب (هل الاسبوع سبعة أيام عندكم ؟) وكان من المفروض ان يكون الاسبوع ثمانية أيام ، وربما كان في هذا اشارة الى الاصول القديمة لهذا الاعتقاد ـ ومن ثم لهذه الجزئية ـ .

ومن ناحية أخرى نلاحظ ان الحكاية جعلت من (امير العرب) رجلا يرتعد منه الملك خوفا وفرقا ، ولا تدلنا هذه الجزئية على عودة الحكاية الى تلك العصور التي كانت الملوك تخاف فيها رؤساء القبائل بقدر ما تدلنا على مدى التطوير الذي اصاب عناصر الحكاية ، فمن الراجح ان الملك في هذه الحكاية ليس الا زعيما أو شيخ قبيلة أو شيئا من هذا القبيل، يمكن ان يخشى (امير العرب) ولكنه تحول فيما بعد ـ مع التيار المعهود في الحكايات الشعبية ـ الى ملك ـ ، ولكن هذا الملك ظل يخشى (امير عرب) لأن احداث الحكاية تتطلب منه ذلك ، ولا عجب فالحكايات قد جعلت من الملك احيانا مرجعا في كل صغيرة أو كبيرة تقع في مملكته ، فاذا اراد السلطان ان يعرف سر الرسم الجديد (رسم فلتانة) الذي فرضه الحشاشون على الموتى فيجب ان يراجع الملك نفسه في ذلك (حكاية فلتانة)[١]. واذا شك الوالي بغلام صغير يقف على باب السراي ليبيع الكعك فليس هناك من يراجعه لمعرفة سر الغلام سوى الملك (حكاية احلطا بتميش)[٢] ... الخ .

و (العيبّرية)[٣] هنا لا تظهر واضحة ، على اعتبار اننا اخترنا النموذجات الثلاثة

---

(١) من كتابنا « الحكايات الشعبية في اللاذقية » . ص : ٣٦١ . دمشق : ١٩٧٤ .
(٢) من الكتاب المذكور . ص : ٤١٢ .
(٣) نسبت عملية التبادل التقاطعي لجزئيات الحكايات المختلفة الى (أبي العيبّر) وهو أبو العباس أحمد بن محمد الشاعر العباسي الهاشمي ، ويقول عنه صاحب الاغاني انه سئل « عن هذه المحاورات التي يتكلم بها : أي شيء أصلها ؟ فقال : ابكر فاجلس على

متشابهة وذات أصل واحد ، بينما لا تقع العبرية الا في حكاية اعتمدت على جزئيات من اصول متعددة ، ولكن لو بحثنا – في نموذج واحد منها – عن الجزئيات التي يشترك فيها مع حكايات أخرى – وليكن النموذج اللاذقي – لوجدنا عدة منها ، فالجزئية المعروفة التي يطلب فيها الابن من والديه الزواج ثم الجزئية التي تتحدث عن طرح لغز الأب على ولده ليزوجه – وما اكثرها في حكايتنا – وكذلك الجزئية التي تتحدث عن خروج الابن والتقائه برفيق في الطريق ، ثم طرح الألغاز المتعددة من الابن أو من الفتاة ، واخيرا طلب الوالد من ابنه احضار زوجه من بلدها وفرضه لغزا جديدا ، ثم تنازل الملك عن العرش لولده ، كلها جزئيات كثيرا ما تتردد في حكاياتنا الشعبية بهذه الصورة نفسها أم في صور أخرى مختلفة بعض الشيء .

★ ★ ★

على الرغم من كل ما ذكرت ، ومن كل الاستنتاجات التي وصلت اليها فعلي – شأن كل كل باحث فولكلوري – أن لا أجزم بشيء ، ولم يأت بعد – وربما لن يأتي – عصر الجزم والبت في الامور والاحكام بالنسبة الى الدراسات الفولكلورية ، فالثغر كثيرة والمزالق اكثر ، ولا أدري ، ربما كانت في مصر رواية أخرى للحكاية التي اوردتها الدكتورة نبيلة ابراهيم اكثر كمالا وأظهر أصولا ، مما يقلب هذه الدراسة التي اجريها الآن رأسا على عقب ، ثم انني لا استطيع أن أقطع بأن اللاذقية خالية من نموذج آخر لهذه الحكاية أكثر كمالا ، لم ينس فيه القاص سؤال صاحب الجنازة أو أية حركة أخرى يمكن أن تكون الحكاية قد فقدتها في النموذج الذي بين أيدينا ، ولكننا مع ذلك نكون قد قدمنا بهذه الدراسة مثالا يمكن ان ينطبق على أية نموذجات أخرى من الحكايات ، تتوفر فيها الملاحظات الأصولية والتطورية التي سجلناها أو بعض هذه الملاحظات ، وعلى ذلك تبقى دراساتنا الشعبية محاولات تنجح – الى حد – في عرض صور أمام الناس حول حقيقة تراثهم ومصادره واصوله، دون ان تستطيع في كثير من الاحيان – ولا يطلب منها هذا في الاصل – ان تضع أيديهم على هذه الحقائق ليلمسوها لمس اليد ويعاينوها رأي العين .

الجسر ، ومعي دواة ودَرْج ، فاكتب كل شيء أسمعه من كلام الذاهب والجائي حتى املأ الدرج من الوجهين ، ثم اقطعه عرضا وطولا ، والصقه مخالفا ، فيجيء كلام ليس في الدنيا أحمق منه ».

الأغاني : ٩١/١٩ .

بنية التراث الروحي في ملحمة نجيب محفوظ « الحرافيش »

اديب نايف ذياب

يروي نجيب محفوظ في « ملحمة الحرافيش »(١) قصة عاشور الناجي الذي اقام جمهورية مثالية في حارة من حواري الحسين بالقاهرة ، ثم قصص نفر من سلالته مالوا بنموذجيه الانساني الاجتماعي الى الانحراف مدفوعين باهواء ونزوات وظروف مختلفة ، ثم في الختام قصة انتصار العدالة على يد عاشور الاخير الذي يعي مغزى الدروس في سقطات اسلافه واخوته مدعوما بقوة الفقراء (الحرافيش) من حوله . فالمشكلة التي تشف عنها قسمات هذا العمل هي « جدلية تحقيق الذات الانسانية والعدالة الاجتماعية » ؛ وفي الملحمة « تجريب فني » لفرضيات اخرى تتصل بهذا الموضوع وهي ما نطمح الى اكتشافه ودراسته . وثمة ملاحظات فنية يحفزنا اليها الشكل الروائي الجديد الذي اصطنعه نجيب وسماه « ملحمة » ، ويتطرق اليها هذا المقال في قسمه الاول . ثم ينعطف الى مشكلة او موضوع الملحمة مبتدئا ، في القسم الثاني ، بشخصية عاشور الناجي في محاولة لتوضيح ابعاد النموذج الذي تمثله ووشائجه بالتراث الصوفي ؛ ويمر ، في القسم الثالث والاخير ، بتحليل اشكال الانحراف في الشخصيات الرئيسية التي تخلف الناجي لينتهي الى عاشور الاخير وملامح الصيغة التي يقدمها حلا لمشكله الذات والعدالة .

---

(١) (مكتبة النصر : ١٩٧٨) . الارقام التي ترد مقفلة في المقال تشير الى مواضع الشذرات المقتبسة ، او الى ما يشهد لتحليلات هذه الدراسة من صفحات الطبعة المشار اليها .

- ١ -

يتنظم شكل « ملحمة الحرافيش » عناصر بنائية تمرس بها نجيب في قصصه السابقة؛ فتشكل عناصر السرد والحوار والمناجاة الداخلية للشخص جملة البناء الروائي في هـذا العمل . يضاف اليها « تعليقات » على الاحداث تترى بين حين وآخر وهي ، بشكل عام ، تلائم الشكل الملحمي دون غيره من الاجناس الادبية الاخرى . والجديد في كل هذا هو طريقة نجيب في توظيف هذه العناصر البنائية في مقاطع قصيرة تشكل جسم الملحمة . مقاطع ، اذا استثنينا الحوار منها (ونعود اليه فيما بعد) ، فانها تتدرج من جمل النثر العادي الى الصور الشعرية الرامزة وتؤلف بينهما في شكل روائي جديد . هو شكل رائد ، لولا انـه مسبوق بمحاولات لبعض شعرائنا (مثل ادونيس ودرويش) قدمت فيها قصائد نثرية . وأكثر كتاب القصة قد امعنوا ، في السنين الاخيرة ، في توظيف الصور والرموز والاحداث النفسية في أعمالهم مما يجعلها قريبة من الشعر . نحن كما يبدو ، في مرحلة تتقارب فيها الاجناس الادبية وتتلاشى الحواجز بينها . فلا غرابة أن ينتج عن ذلك أو معه أجناس جديدة « كالملحمة ـ الرواية » ذات اصول قديمة في التراث .

يمتد زمان ملحمة الحرافيش متابعا لعشرة اجيال ، اي مايقارب ثلاثة قرون لانعرف بدايتها على وجه الدقة من الرواية ، ولانعرف من أحداثها العامة سوى وباء « الشوطه » يفتك باهل الحارة في بدايتها ومجاعة تحل بالناس قبيل الختام . لكننا نستطيع ان نستنتج من الاصناف المبتسرة لملابس الاعيان وبيوتهم هنا وهناك ، ومن مرافق الحارة القليلـة ومواصلاتها كالزاوية والكتاب والسبيل والحنطور ، أنها القرون الثلاثة الاخيرة (السابع عشر الى التاسع عشر) . وكان باستطاعة نجيب ان يقدم لنا ملحمة أطول وامتع لهـا سمات زمانية تاريخية واضحة ، خاصة وأن شكل الملحمة ، كمقاطع قصيرة ، طيع : يسمح بالانتقال من حدث الى آخر ويسمح بدمج ماهو شخصي بما هو عام . هذه فرصة فاتت كاتبنا وان كانت تقع في حدود قدرته . ويبدو انه يفضل ان تكون حارته معزولة ، مجانبة للتاريخ ، فيصنع منها حارة تجريبية يشخص فيها ويفحص افكارا تدور حول الفقـر والعدالة والفتوة الحقيقية والزائفة. يختصر الزمان في الملحمة، على أية حال ، مرات عديدة بفواصل وعبارات تسجيلية تؤرخ وتتجاوز ، تدفع أحداثا الى الماضي وتمهد لاحداث جديدة « وتمضي الايام » (١٢٦) ؛ « ومضت عشر أعوام هادئة » (١٤٥) ؛ « مضى أسبوع في اثر

أسبوع ، تتابعت الايام بلا مبالاة » (٢٩٢) ؛ « ودارت الشمس دورتها ... هكذا مضت السنون بخير لا يذكر وشر لا يحصى » (٣٢١) ... الخ .

وتخرج الملحمة أحيانا على هذا الاسلوب التسجيلي المباشر الذي نعهده في اللاحم العربية الكلاسيكية ، وتلجأ الى الايحاء بالزمان ضمنيا عن طريق فعله وأثره في الشخصيات وأشكال الحياة . وفي مواضع قليلة ، تلجأ الى مجازات تدفع الذهن الى أجواء البطولة الحربية الغابرة . وهكذا نحس مرور الزمان من شعرة بيضاء تبدو فجأة في رأس شمس الدين ولاتزعجه « بقدر ماتزعجه الشيخوخة والضعف » (١٣٠) ثم « لادائم الا الحركة ... عندما تنضج الثمرة ، تمحي من الذاكرة سفعة البرد وجلجلة الشتاء » (٢٤٧) ، ثم « تنساب عربة الزمن مثقلة بالزهو والحياء » (٢) (١٢٧) ... الخ . وهذه الاساليب ، بمجموعها، تشي بالبعد الزمني للحدث وتختزله في نفس الوقت . وبهذا الاختزال يتيح الراوي للبناء أن يلم فقط ماله دلالة درامية أو ماله قوة كامنة تتفجر في الصراع الذي يتلو ، وماهو مهم في كشف جوانب الشخصيات وتفاعلها مع الاحداث .

وهذا كله يذكرنا بشكل الملاحم القديمة ، « كتغريبة بني هلال » و « وعنترة » ، حيث يكون التركيز فيها على المعارك وأفعال البطولة و « الاحداث الجسام » بلا أدنى اكتراث للتفاصيل الحيوية الاخرى . « ملحمة الحرافيش » تختلف : اذ تسجل بعض هذه التفصيلات بطريقة مقتصدة ، وفنية متطورة لاتجمد تحت وطأة « الكليشيهات » والسجع كما هي الحال في الملاحم القديمة . وتأتي العبارات « الزمانية » فيها مقدمات للتعليقات الموضحة التي يدفع بها الكاتب من خارج الحدث ، وهي تدمج في صورها الحكمة الشعبية بتقريرات عن طبع الزمان والحياة والناس . فتكملة الشذرة الاخيرة : « صلصلة عجلاتها الدوية لايسمعها أحد . الاذن لاتسمع الا ماترغب في سماعه . يتوهم الفحل أنه اقترن بالدنيا قران دوام . ولكن العربة لاتتوقف والدنيا زوج خئون » (١٢٧) .

ثمة نقطة أوثق تصل بين هذه الملحمة وأخوات لها في تراثنا والتراث اليوناني هي غيبة الشخصيات عن مسرح الاحداث ، «الحارة» ، لفترة من الزمن ، وتتم هذه الغيبة «بالهجرة» المؤقتة (٣) هربا من مرض كاسح أو من عدو ، أو من أعين الحكومة أو من اعتداء مجتمع

(٢) أظن هذه الكلمة هي « الخيلاء » في الاصل . فانتابها خطأ مطبعي .

الاحداث السامية والفاجعة والسافلة على السواء . على مسرحها سيتحرك الفتوات والاعوان ، والاعيان والحرافيش ، وشيخا الحارة والزاوية والخمار والنساء المتطلعات الى مباهج الحب والقوة والامان . ومع مضي الملحمة تتغير الشخصيات التي تتسنم هذه الادوار ، لكن اكثرها يظل شخصيات نمطية مقولبة Stereotyped تتوارث المواقف والمناصب بلا انفصام من سلفها . فشيخ الحارة ، مثلا ، يظل على الدوام ورغم تغير الاسماء (محمود قطايف ، سعيد الفقي ، محمد توكل ... الى آخر السلسلة) صورة باهتة لنظار الوقف في « أولاد حارتنا » : نموذجا للانسان ـ الاداة في أيدي الحكومة والاعيان ، يعادي العدل ويبارك الانحراف مادام يستفيد منه . كذلك المراة في الملحمة تتمثل بشخصيات مَسْتحاء دوافعها شهوة الحب والبحث عن الامان في ظل الرجل (فلة ـ الحكايتان الاولى والثانية ، قمر ـ الحكاية الثانية ، سنية ورضوانه ـ الحكاية الثالثة ، محاسن ـ الحكاية الرابعة ، عزيزة ـ الحكاية الخامسة ... الخ) لتخلو من الالهامات الروحية والاهتمامات العامة التي تحرك شخصيات الرجال على تفاوت .

بل المراة عموما في الملحمة تقف في صف الانحراف مشجعة عليه لحساب الرفاه الشخصي والعائلي . ويكثف نجيب هذه الدوافع النسوية الانانية في شخصية زهيره (الحكاية السادسة) فيصنع من قصتها ماساة عنيفة .

اما التنويع في الملحمة فيكاد يقتصر على الفتوات ومن عجز عن « الفتونة » من آل الناجي وتشترك في رسم مواقفهم دوافع من الضمير والاهواء والقدر والنداءات المقموعة للبؤساء ، والمخاوف والاحلام المضللة والدعوات المشبوهة من الاعيان والتجار والنساء ؛ مما يجعل كل فرد منهم نسيج وحده ، يختص بجنة او جحيم خاص من المشاغل ، ويتفرد بفعاليات تجعله مختلفا عن الآخرين .

ومن أناشيد صوفية تسمع من تكية في الحارة ، يعيش فيها الدراويش حياة روحية خالصة ، تسجل الملحمة ، في اثني عشر موضعا (٢٩ ، ٥٩ ، ١٣٩ ، ٢٠٢ ... الخ) ، اشعارا بلغتها الفارسية ماخوذة في معظمها من ديوان حافظ الشيرازي (٤) ، وهذا مما يزيد

---

(٤) انا مدين بالشكر للصديق « مسعود كارشناس » ـ كمبردج . الذي ترجم لي هذه الاشعار الى الانجليزية ، وترجمتي العربية لبعضها قد تفتقد الدقة بسبب مرور المعنى بلغة متوسطة . وقد فهمت من مسعود أن بعض الابيات تحوي اخطاء مطبعية .

في تنويع عناصر البناء في الملحمة . وتبدو هذه الاناشيد ، عموما ، بحكم لغتها ومكانها الذي تصدر عنه ، بعيدة الصلة عن هواجس شخصيات الملحمة التي تسمع ، متعالية تنأى بمعانيها عن معاناة البشر الدنيوية وأن اتخذت مادة رموزها من دنياهم .

لكن عاشور الناجي وعاشور الاخير وآخرين يجدون في سماعها نداء وحافزا والهاما خفيا (١٩ ، ٥٣ ، ٦٤ ، ٥٢١ ... الخ) . وفي موضعين على الاقل ، تكتسب هذه الاناشيد شيئا من وظيفة الجوقة في التراجيديات اليونانية فتاتي عزاء أو تمجيدا للحدث الـذي يقع . فحالما يزمع سماحة الهرب و«ابدء رحلة طويلة جديدة في دنيا العذاب والمطاردة»(٢٥٨) تكون ترجمة الترنيمة التي يسمعها :

ألمنا لا دواء له ، الغياث الغياث !

ولانهاية للفراق ، الغياث !

كذلك تنتهي الملحمة ببيتين تؤكد ترجمتهما التحية لمن انتصروا على ماضي الانحراف ،

الليلة ، وقت السحر ، كان خلاصنا من الشجن

ففي ظلمة الليل منحنا « سر » الحياة

والملحمة ، بعد هذا ، مليئة بالرموز الجزئية والصور التشخيصية التي تتتال فـي سياقاتها بما يماثل اسلوب تكثيف الصور في الشعر المعاصر .

وقد كان ابداع نجيب محفوظ في هذا المجال احد العوامل المهمة في ترسيخ هذا السحر الفني الذي تجلى في أعماله الممتازة في الستينات من اللص والكلاب الى ميرامار . ثم فترت هذه الحساسية التصويرية أمام سيطرة الافكار الخشنة والحوار الفلسفي الجاف علـى مجموعاته الثلاث : تحت المظلة ، حكاية بلا بداية ولا نهاية ، شهر العسل (٥) ؛ وبسبب فقر المواضيع التي نسج عليها اعماله السبعة التي تلت .

هنا ، في ملحمة الحرافيش ، تعود هذه الصنعة التشخصية وتطل رائقة غنية فتقرب

---

(٥) قارن مقال الكاتب : « الانسان في مواجهة النسيان والاستلاب » (محاولة في استقراء المضمون الفلسفي لبعض اعمال نجيب محفوظ بعد النكسة) : مجلة الاداب ، بيروت ، ٢/٢١ ، شباط ١٩٧٣ .

أوتارا جديدة في معاني الكلمات المعهودة والايحاءات الكامنة فيها ، فتجيش بالقوة والانفعال حسبنا هنا أن نختار مثالين وعاينا ناظرهما في الملحمة كثير : « كان يتربع في الساحة ... ، مستقبلا المساء ، ينتظر انسياب الاناشيد ونسمة من نسائم الخريف معطرة بالبرد والاسى تنزلق من فوق السور العتيق تشد بذيلها طيفا من أطياف الليل » (٢٧) . « انصهر باسرارهما الهواء المطهر باشعة الشمس والانفاس الحارة والاحزان وشذا الخوص... مال نحو منعطفها مثل عباد الشمس ، واستحثه الموت المحيط بان يسرع والا يتردد » (٢٠٥).

وتصعد هذه الصنعة الى ميراث الصوفية تستوحي منه صياغات رمزية جديدة للمشاعر والافكار التي لاتعبر عنها أو لاتفيها فنيا لغة التقرير المباشرة . « فالخضر » الذي يصوره لنا الصوفية (بعد السهروردي المقتول) نبيا منح سر الحياه والشباب « الاخضر »الدائم، ويتجلى لأولياء الله المخلصين فيقودهم الى مقامات السعادة الرفيعة (٦) ، يظهر في رؤيا سماحة المثخن بالجراح . يرى سماحة جده المختفي عاشور « يتلاقى مع سيدنا الخضر في الساحة . اني قادم لاقودك الى السدرة . يسيران مشتبكي الذراعين فوق شعاع كوكب مضيء » (٢١٦) . وعلى أساس من تصور الصوفية لخلود الخضر ، نفهم لماذا تكون نهاية الرؤيا : « عاشور لم يمت ، عاشور سيرجع قبل بزوغ الهلال » (٢١٧) . وهي بالطبع فكرة تقع وراء خبرة العقل ولكن الصوفية يقيمونها على خبرة الكشف والخيال لا العقل المنطقي.

وهذه الفكرة ، على أية حال ، تلعب دورا مهما في تشكيل شخصية ونضال فتح الباب (٤٩. فما بعد) وتفسر أيضا لماذا يظهر لنا عاشور ، قبل ذلك ، ممتطيا مهرا اخضر مصحوبا بالملائكة فيبارك شمس الدين (١٢٢) ولماذا يبدو لجلال ، في عهد المراهقة ، «وليا وصديقا للخضر » (٣٩.) . وهذا كله يعضد فكرة « الولاية » الموهومة يسبغها الناس على عاشور (٧٣ ، ١٦٨ ... الخ) فتكرس عجزهم وقصورهم في دفع الظلم الذي يتحدى وجودهم الانساني .

للصوفية خبرة متراكمة ونتاج ملهم في تشخيص الاحوال الروحية وانفعالات النفس ؛

(٦) للتوسع في تصور الصوفية « للخضر » انظر Henry Corbin : Creative Imagination in the SUFISM of ibn Arabi (London : 1969) , pp. 53 - 67 .

لهم في ذلك اشارات كثيرة، يقوم بعضها على مايمكن تسميته «بالاستعارة القوية الكاشفة»(٧) ونجيب محفوظ يلجأ الى مثل هذا التكنيك في تشخيص نفس الاحوال . فالهواجس والندم والاسى والفزع والبهجة وما الى ذلك من الانفعالات والمشاعر تكتسب من خلال صور نجيب، المتأثر باسلوب الاشارة الصوفية ، تشخيصات تقترب مما نراه في اعمال الفن التشكيلي . فهي (المشاعر) تعرض في صور تتيح لنا أن نحس بكتلتها وحجمها وبالتالي بالعميق من فعلها في نفوس الشخصيات : فالهواجس تهيم في الصدر مثل السحب (١١٦) وموجة الاغراء ترتفع كالجبل (١٤٦) ، وهمسته مثل قوس قزح (٢٤٠) والفزع يخترق النفس مثل بلطة (٢٣٣) و « أن الاسى أثقل من الارض واشمل من الهواء » (١٦٠) . وفي سبيل تقوية كشف مثل هذه المشاعر يميل نجيب ، مثل الشعراء ، الى « اسقاطها » على موات الاشياء المحيطة ، يخرجها مما هي عليه من حياد وانكماش ، فتبدو صدى حيا مشحونا بنفس الهموم والانفعالات : « سبح الظلام في المكان وتسرب الى حنايا نفسه .. وزفرت الدنيا فتورا وأسى » (١٢١) . « الدور التربة غارقة في تنفس الفناء » (٦٦) . « وقبر شمس الدين الذي ينتظر الركب راحلا في اثر راحل » (٤١٠) ... الخ .

ومن الاحوال النفسية التي تعمقها اهل التصوف « الخوف » ومنابعه وأثره في النفس ، عنايتهم في ذلك كانت موجهة في الغالب الى « خوف الانسان من الله » لكن تأملاتهم تظل ذات قيمة في فهم الخوف في كل الظروف . فقد قال الدقاق : « الخوف أن لا تعلل نفسك بعسى وسوف » (٨) وقرنه صوفي آخر بالظلام : « له ظلم يتحير صاحبه يطلب أبدا المخرج منه » (٩) ، بينما ذهب الداراني الى أن الخوف يحرق الشهوات ويطرد الغفلة عن القلب (١٠) .

وفي الحكاية الثامنة من ملحمة الحرافيش ، نرى ان الخوف هو المدار النفسي الذي تتحرك فيه هواجس ودوافع شمس الدين جلال في اوج أزمته ، وهو باعثه على استجماع

(٧) من أمثلة ذلك ما قاله بشر الحافي : « الحزن ملك ، فاذا سكن في موضع لم يرض ان يساكنه أحد » القشيري : **الرسالة** . (القاهرة ١٩٥٧) ص ٦٥ . ويقصد ان الحزن عندما يحل بالنفس يسيطر عليها ولايسمح بغيره من الانفعالات . وماينسب لسهل التستري: « الخوف ذكر ، والرجاء أنثى » الكلاباذي : **التعرف** . (القاهرة : ١٩٦٠) ص ٩٨ . واعتقد انه يقصد ان الخوف والرجاء يتزاوجان في النفس فاذا وجد احدهما تضمن الاخر . ولايتسع المجال لامثلة اخرى .

الهمة في النهاية . فيعرف ان « الخوف أصل البلاء ... عندما صرع الخوف واجه الحياة بكبرياء (٤٧٩) . ويقدم لنا نجيب في أحد تعليقاته ، رايا حول العلاقة بين الخوف والنجاة : « ان قدر الخوف على أن ينفذ من مسام الجدران فالنجاة عبث » (٤١) وهي صياغة تختزن شيئا مما ذهب اليه الصوفية ، لكنها تتجاوزهم من حيث طرافة الصورة ونفاذهـا .

لا نطمح من هذا التحليل الذي يدور حول عناصر البناء في الملحمة وبعض جزئياتها ، معزولة ، ان نضع اليد على وشائجها التراثية ومكامن سحرها الخاص . « فالكل » في العمل الفني ، كما هو معروف ، اكثر من مجموع أجزائه . هذا التحليل اذن يؤشر ولا يبرهن ، والخبرة الجمالية الكاملة انما تكون في قراءة العمل الفني ذاته لا في الركون الى ما يكتب عنه . ومن الصعب على أية حال ، الاهتداء الى كل مفاتيح السر الجمالي الذي يجعل هذه الملحمة عملا ممتازا بوضع ، كما أرى ، مع روائع نجيب محفوظ الاخرى : الثلاثية ، اللص والكلاب ، الطريق . لكن احد هذه المفاتيح يكمن بالتاكيد في لغة نجيب محفوظ ، وهـذا ما يشير اليه المقال بانعطافه الى بحث الصور الجزئية في الملحمة . لغة نجيب محفوظ ، عند تصوير الاحداث النفسية فيها ، تتلاحق كالنبض ، غنيـة بالكشوف الدقيقة ، تجيش بالتوتر والشجن ، تاتي محكمة في أكثر المواضع بحيث تنطق بغنى المسرات الروحية وعمق الفجيعة والمكابدة . وحتى في المواقف التي عالج مثلها من قبل اكثر من مرة « كاقتراب الشخصية من الموت » ياتي بالجديد ، يرسم ، باتقان واقتصاد محسوب ، المعادل الرمزي الذي يتساوق مع وعي الشخصية وهي تهوي شيئا فشيئا الى العدم ـ قارن موت شمس الدين (١٤١ ـ ٢) ، موت عزيزة (٣٩٦ ـ ٧) ، موت جلال (٤٤١ ـ ٢) ـ ختام قصة شمس الدين انتصار في معركة ، لكنه في الوقت نفسه السقوط المحتم من الشيخوخة الى الموت . سقوط ملحمي فيه جلال خفي لا يمكن ارجاعه الى الجمل مفرّقة . فهي بمجموعها تلتحم ، تتلاحق بمنطق التداعي ، وتشف عن شجو درامي مهيب : « سرعان ما انفصل عن الجمع فوجد نفسه وحيدا ... وحدة متعالية وموحشة .

---

(٨) القشيري : **الرسالة** ، ص ٦٠ . وللمزيد انظر ابو طالب المكي : **قوت القلوب** (القاهرة : ١٩٦١) ج ١ ص ٤٨٠ ـ ٣ .

(٩) السراج الطوسي : **اللمع** . (القاهرة : ١٩٦٦) ص ٩٤ .

(١٠) قارن السلمي : **طبقات الصوفية** . (القاهرة : ١٩٥٣) ص ٨١ .

وردت كلمة تقول ان كل شيء هباء حتى الفوز ... واقبل نحوه عاشور الناجي حاملا على ذراعيه امه الجميلة في كفنها الكوني ... يستوي لديه أن تحمله ساقاه او تخذلانه(١١). ولكنه وحيد ، وحيد يتألم . ما معنى هذا الضعف الزاحف . الانوار الخافتة تنطفيء . انه يقترب من الحارة وفي الحقيقة هو يبتعد . يبتعد الى ما لا نهاية .. وتاوه شمس الدين الناجي ثم تهاوى فتلقفته أيدي الرجال . » (١٤١ - ٢) .

- ٢ -

في اللهجة المصرية الدارجة دون غيرها رسخت كلمة من التراث الروحي هي « الفتوة » لتدل على نفر من الناس يفرض سطوته واحترامه على الآخرين بقوة الذراع . هذه الكلمة وهي مفتاح شخصية عاشور الناجي ، أحد المصطلحات التي اشتملها قاموس المتصوفة منذ القرن الثالث الهجري وصلتها من حيث المعنى باستعمال اللهجة الدارجة ليست مبتوتة تماما . ونجيب محفوظ ، كما نعرفه من خلال نتاجه الخصب ، يحسن الانتباه والتمثل والكشف لمكونات الوجدان الشعبي وما يعتورها من تحوير او تشويه ، تسعفه في ذلك أرضية من الدراسة الفلسفية بدأ بتكوينها منذ أوائل الثلاثينات(١٢) ، وسليقة فنية فذة تتقن كشف كوامن الغنى في لغة الناس الجارية . ولا أدل على هذا من الحوار في هذه الملحمة وغيرها من أعماله : فهو يجري موجزا قويا ، يتولد منمعطياته بذكاءورشاقة، بالفصحى المتوسطة وفيها احالات مزدوجة الى مصطلح العامية المصرية والى الفصحى التقليدية . من هذا التوظيف التركيبي في لغة الحوار يكتشف لنا نجيب الامكانيات التعبيرية للكلمات العادية الجارية على السنة الناس .

هنا ، في ملحمة الحرافيش ، يوظف نجيب « الفتوة » ، بمعانيها الاصلية في رسم وتطوير شخصية عاشور الناجي ، التي تحتل الحكاية الاولى وتظل بعد ذلك كالنغمة - القرار تجوس ، مع تفاوت في التأثير ، في وعي وأحلام الشخصيات الاخرى . لذا سنتوقف عند مفهوم « الفتوة الصوفية » قليلا حتى تتاح لنا اضاءة الفكرة التي

(١١) الصحيح « تخذلاه » .

(١٢) حول جهود ودراسات نجيب الفلسفية المبكرة انظر مقالة صبري حافظ : نجيب محفوظ بين الدين والفلسفة . » مجلة الهلال . فبراير ، ١٩٧٠

تجسدها هذه الشخصية ، وسيكون بامكاننا بعد ذلك أن نلم بالفلسفة التي يضرب نجيب على أوتارها هذه الملحمة .

« الفتوة » كلمة قديمة دلت ، عموما ، على الشباب والمروءة والشجاعة . لكنها مع ازدهار حركة التصوف الاسلامي في القرنين الثالث والرابع الهجريين اختصت بمعاني وممارسة الايثار والتضحية ، التي يخرج بها الانسان من دائرة ذاته ومنافعه الشخصية التي خدمة الغير . فاصل الفتوة (فحواها) كما يقول القشيري هو « ان يكون العبد ابدا في أمر غيره »(١٣) واعتبر الصوفية ايثار الفتوة « من أوائل مبادئهم واضافوا اليها صفات أخرى متصلة بها مثل كف الأذى وبذل الندى وترك الشكوى واسقاط الجاه ومحاربة النفس ... » (١٤) ولقد سمي ابراهيم عليه السلام في القرآن « فتى » وهو من كسر الاصنام ، ودعيت نفس الانسان بالامارة لانها تدفع الانسان الى مهاوي الشهوة والرغبات التي تقف سدا في وجه النشاط الروحي . فاشتق أحد الصوفية مفهوما للفتوة من تركيب هاتين الواقعتين : « الفتى من كسر الصنم ... وصنم كل انسان نفسه ، فمن خالف هواه فهو فتى »(١٥) . فكرة الفتوة ، لدى المتصوفة ، تقوم على الايثار والوفاء التام لبني البشر وكبح النفس المتطلعة الى تحقيق غرورها وسطوتها ونزواتها مما يصل الى حد محو الذات عند « أهل الملامة » من الزهاد . الفتوة ، اذن ، مفهوم اخلاقي سلبي عند المتصوفة الزهاد ولا يتضمن مبدأ الوصاية على حقوق المعدمين والبؤساء أو الدعوة الى استرجاعها من سالبيها . وهذا على الاقل هو فهم الجنيد حينما يقول : « الفتوة ان لا تنافر فقيرا ولا تعارض غنيا » (١٦) لكن « الفتوة » ، فيما بعد القرن الخامس ، أخذت في بعض تطوراتها طابع الفروسية الارستوقراطية التي تناضل ضد الفساد والعدوان ، ومن هنا استلهم عبد الرحمن الشرقاوي أرضية مسرحيته الشعرية الفتى مهران » .

نجيب محفوظ في تشكيله لشخصية عاشور الناجي يقدم نموذجا يتوسط ويجمع

(١٣) الرسالة ، ص ١٠٣ .

(١٤) أبو العلا عفيفي : الملامتية والصوفية واهل الفتوة . (القاهره : ١٩٤٥) ص ٢٥ ، ٢٦ .

(١٥) القشيري : الرسالة . ص ١٠٣ .

(١٦) المصدر السابق . الصفحة نفسها .

بين مفهوم الفتوة الصوفية (اي كبح النفس والتفاني في خدمة الاخرين) ومفهوم تحقيق الذات Self Realization من خلال النضال الاجتماعي ، وهذا الاخير ارسته الفلسفات والايديولوجيات المعاصرة .

عاشور ، في الاصل ، لقيط . رجلاه تنغرسان في صميم الوضع الذي يسميه الصوفية « أسفل سافلين » ، اي في أعماق الطين والشهوة المحرمة . وهذا ما يجعل ترقيه وصعوده عبر مراحل النجاة ، ومقاومة الشر ، وخدمة الناس ، وتحقيق العدل وقيادة الحرافيش صعودا بطوليا . يكرر له مربيه الشيخ عفره حينما يرى في جسمه بسطة وقوة : « لتكن قوتك في خدمة الناس لافي خدمة الشيطان » (١١) ، فيمتثل برضا لهذه الوصية ويرسخ فيه صفاء القلب وتطلعات الانسان النبيل . فهو يتطلع الى تحقيق ذاته في الدرجة العليا الموعودة ، درجة « أحسن تقويم » بتعبير المتصوفة ليتم له الخلاص النهائي من « أسفل سافلين » . لكن الاختبارات على هذا الطريق شاقة . يموت وليه الشيخ ، فيمر بمنطلقات الجوع والتشرد والنبذ واغراءات الشر . يحاول عاشور الهرب من التجربة : « يود أن يتسلق شعاع الشمس أو يذوب في قطرة الندى » (١٢)لكن تمني المستحيل ليس مخرجا . يفكر في تعميم تكية الدراويش حيث لاتستطيع هموم الجسد ان تصل . ويحس أن بوابة التكية « تناديه . تهمس في قلبه ان اطرق ، استاذن ، ادخل ، فز بالنعيم والهدوء والطرب ، تحول الى ثمرة توت ، (١٩) ، فيطرق الباب . لكن التكية من داخل لاتسمع نداء الهاربين من اختبارات الدنيا . ويفهم عاشور الآن ان عليه أن يمر بتجارب الطريق الانساني الذي يمضي عبر فوضى الحياة وعنفها وشهوتها : « خطيئة أوجدته ، تواري الخطاة ، ها هو يواجه الدنيا وحده » (١٨) . « ومن يتزوج الحياة فليحتضن ذريتها المعطرة بالشبق » (٤٢) .

الجوع كافر ، والهرب محال الا أن يكون في التخلي عن الذات بالانتحار وهي فكرة محرمة لا تراوده . كالصوفية يلجأ عاشور الى نبذ اليأس بالتفاؤل النابع من الهام القلب . ففي غمرة أولى الامتحانات (موت وليه) يسمع « صوتا صاعدا من صميم قلبه قال له عندما يحل الخلاء بالارض فانها تمتلىء بدفقات الرحمن ذي الجلال » (١٢) . ويظل يرتكز على هذا التفاؤل الايماني ، فيقوده في صراعه مع نفسه ، وضد الشر الواعد بالشبع الحرام ، وضد المرض وضد اللامبالاة بهموم الناس . وهو منبوذ من الناس ، بلا ماوى أو سند منهم ، يؤمن مع هذا بالاخوة التي تتسع فتشمل كل بني الدنيا :

« لا تحزن يا عاشور فلك في الدنيا اخوة ليس لعدهم حصر » (١٥) . يتبذونه ويراهم اخوته ، ويخدمهم لا يطلب اجـرا (٢٠) . وهكذا فان عاشور يجسد الفتوة الصوفيـة التي عرفها ابو حفص النيسابوري بايجاز : « اداء الانصاف وترك مطالبة الانصاف » (١٧) أي أن الفتى من يقوم بتادية حقوق الناس وخدمتهم بدون ان يطالب بشيء من حقوقه بالمقابل .

يوظفه أحد الاخوة الذين « ليس لعدهم حصر » مكاريا . ثم يزوجه من ابنته . ومع نداء القلب المحب للجمال يتزوج باخرى ولا يستهين بحقوق امرأته الاولى . وعندما يمعن مرض الشوطة في حصد أرواح الناس يستلهم الرؤيا ، كعادة الصوفية ، فيهرب الى الخلاء مع امرأته الثانية وابنها وترفض الاولى واولادها اللحاق به . ويعود بعدستة اشهر وقد حقق « مقام النجاة » من غضب الله في الدنيا الذي قضى على أهل الحارة بهوانهم وعجزهم أمام امتحـان المرض (٦١) . هكذا يصبح عاشور « الناجي » الذي يرقى الى مهمة النظر في « مال الله » الذي خلفه الاموات من أهل الحارة . والقضية : مال لا صاحب له والحرافيش الذين يختارون الحارة مأوى لهم يتضورون جوعا بلا عمل . يستفتي عاشور قلبه ويشتري لهم به الادوات اللازمة لاعمالهم منحة ، ويبني المرافق اللازمة لحياتهم : الزاوية والحوض والسبيل (٧٢) . وعندما يعترض درويش على هذا «التفريط» بمال الغير يجيب عاشور « اني صاحبه ما دمت انفقه فيما ينفع الناس» الناس » (٧٤) . ومثل هذا الفهم يستند الى صاحبه مادمت انفقه فيما ينفع الناس» (٧٤) . ومثل هذا الفهم يستند الى روحية الدين العامة لا الى تخريجات الفقهاء الذين يوصون نظريا بارجاع المال في هـذه الحالة الى « بيت المال » ، وعمليا الى منفعـة السلطان وأعوانه ممن يتنكرون لحقوق البؤساء فيه . هذا الفهم يعيد الى الذهن ذلك العداء المستحكم بين الصوفية الذين ينادون بالفهم الجذري الروحي لاوامر الدين وبين الفقهاء « أهل الرسوم » ممن يتمسكون بالذرائع والفهم الظاهري للاوامر الدينيةفيخرجون بها عن جدواها الاجتماعية .

وفي دائرة هذا الفهم الصوفي يدافع عاشور الناجي عن نفسه أمام محكمة الفقهاء(١٨)حين يساق اليها : « لم استاثر بالمال لنفسي ، اعتبرته مال الله ، واعتبرت نفسي خادما

(١٧) السلمي : طبقات الصوفية ، ص ١١٨

له في انفاقه على عباده ، فلم يعد يوجد جائع ولا متعطل » (٨٠) ويسمع وهو في السجن ان الزاوية والسبيل والحوض تقرن باسمه فيحتج : « بل يجب أن تقرن باسم صاحبها الحقيقي جل شانه » (٨٣) . فهو « صاحب المال الاصلي » (٧٦) . فنلاحظ ان عاشور يلتزم براي القرآن الكريم حول المال . المال لله ، والانسان القادر وكيل مستخلف عليه لا ليحتكره او يكنزه بل ليجعله في خدمة الناس ومنفعتهم العامة . والحق ان هذا الراي ، في مستواه النظري ، ليس من المبادىء التي تقتصر على الصوفية فهناك عدد من المفكرين المسلمين المحدثين يتبنون مثله .

ولايزال في شخصية الفتى عاشور الناجي ملامح اخرى من الفكر الصوفي وممارساته ولن يكون بامكاننا سوى تناولها تلميحا : عاشور « يحاكم نفسه محاكمة قاسية كلما تورط في خطا » (٢٧) . ويعتبر نفسه مسؤولا عن اقامة الخماره مادام يذكر أنه منح صاحبها ريالا عند خروجه من السجن (٢٨) . وهذه من ممارسات واصول أهل الملامة الزهاد ، اذ الحوا على ضرورة لوم النفس وتاديبها(١٩) ابتغاء الوصول الى الكمال الروحي عاشور أيضا يحزن حينما ينسى بعض ما حفظه من القرآن (٢٦) ويحاول جاهدا ان يزرع الايمان في قلب امرأته (٦٢) ويزهد في بيع قرطها الذهبي عندما تمس الحاجة لانه يظنه « من مال حرام جاء » (٦٠) ، والصوفية ، عموما ، يحذرون ويحذرون من الانتفاع بالمال او الطعام المشبوه . ويمارس عاشور التامل ليلا في ساحة التكية ، تجذبه الاشواق الى عالم الاناشيد الغامضة ويتوق اليها حتى وهو في السجن (٨٣) . وهذا هو «السماع» الذي مارسه معظم رجال التصوف وفصلوا في بحث اثره في النفس وفوائده الروحية ، وشقوا بذلك طريقا خاصا في فلسفة الفن(٢٠) .. عاشور على أية حال كان « يسمع » ليدفع الهم عن صدره ويناجي الله ويتعبد (١٥) .

---

(١٨) لاتذكر الحكاية نوع المحكمة أو القضاة . وما دام البحث قد استخلص سابقا ان الملحمة تبدأ تخيلا في القرن السابع عشر رجح بان المحكمة المذكورة هي « محكمة فقهاء » .

(١٩) يعرض السلمي اصول (مبادىء) أهل الملامة ومما يقول : « ١٦ — ومن اصولهم رؤية تقصير انفسهم ورؤية عذر الخلق فيما هم فيه .... — ١٩ — ومن أصولهم ان الانسان يجب ان يكون خصما على نفسه غير راض بحال من الاحوال » . من « رسالة الملامتية » ، ملحقة بكتاب أبو العلا عفيفي : **الملامتية والصوفية واهل الفتوة** . ص ١١٠ — ١١١ .

(٢٠) في « السماع » ، وعلى سبيل المثال لا الحصر ، انظر القشيري : **الرسالة** ؛ ص ١٥١ — ١٥٨ . السراج الطوسي : **اللمع** . ص ٣٣٨ — ٣٧٤

عاشور الناجي ، كما ترسمه الملحمة ، أقل شانا وأكثر بساطة مما تدعو اليه مبادىء الزهاد المتشددة . فهو ليس « صورة صادقة » لمبادىء الزهاد وأهل التصوف ، انما هو صورة رمزية تجسد بعض افكارهم في صورة أكثر ايجابية تجاه الناس والحياة . عاشور أقل جسارة من الحلاج الذي دفع رأسه في مبارزة فردية ثمنا لجوهرة الجمال الالهي ، كما يلخص لنا ماسنيون(٢١) عن العطار وليس لعاشور فلسفة عميقة ومتشعبة كالغزالي أو ابن عربي . لعاشور الناجي فلسفة بسيطة فيها مزج بين الجبرية والحرية يقبله الحدس الزاهد في المناقشة . يؤمن بأن نداء القلب « قضاء .. لا حيلة فيه » (٤٨) وان « البسمة قدر والدمعة قدر » (٤٢) لكنه يرى الانسان قادرا على النضال والتغيير فيما هو بعد ذلك . يتساءل وقد جمد الناس امام المرض الكاسح : « أليس الاقرار بعجز الانسان كفرا بالخالق » (٦١)(٢٢) . ويرى أن العجز الذي يركن اليه الانسان بارادته وخوفه هو سبب للبؤس ويستوجب غضب الله (٦٢) . ولا بد للانسان ، حتى ينال رضاه ، أن يضع قوته في خدمته ، وخدمة الله لا تكون الا بخدمة الناس : بمقاومة الشر والفقر والعمل على تطبيق العدل الاجتماعي . وبهذا ينأى نجيب محفوظ بفتوته عن جبرية المتصوفة التي غالى متأخروها فلم يعترفوا بوجود الشر فضلا عن ضرورة مقاومته . وبالعدل الذي يتبناه عاشور يتحقق صفاء البال للذات ويسكن « الضمير الحي » (٧٢) و « تشرق وجوه العباد بضياء السماح » (٢٥) وتمتد المحبة بلا حواجز . ولا يلزم للفتى العائد امتيازات يتمتع بها ، فعاشور اذ يحقق للناس تطلعاتهم يرجع الى عمله ويلزم مسكنه تحت الارض (٨٥) . ويؤمن بان متع الحياة الانسانية الحقة تتجاوز البذخ وزركشة المظهر الى بهجة الروح العميقة التي نلمسها في الطرب والحب والنقاء . « لا قيمة لبريق في هذه الحياة بالقياس الى طهارة الضمير وحب الناس وسماع الاناشيد » (٩٥) .

صورة عاشور ، وان كانت مستلهمة في أكثرها من ميراث الصوفية ، تفيض حيوية وفيها وقدة التوق والاقناع . انها تجسيد للقدر المعقول من روحانية التصوف مع دفعه

---

(٢١) في مقالته « المنحنى الشخصي لحياة الحلاج » في عبد الرحمن بدوي ، **شخصيات قلقة في الاسلام** . (القاهرة : ١٩٤٦) ص ٨٦ .

(٢٢) ترد قبل هذه الجملة جملة اخرى مشوشة تتناقض معها . وربما سقطت منها كلمة في اثناء الطباعة .

باتجاه النضال ، ففيها روح الثورة تستمد من نسغ التراث . هي صورة نموذجية لتحقيق الذات الانسانية ، بكل أبعادها البدنية والروحية والاجتماعية ، بفرسها أو موضعتها في الواقع عن طريق الشوق الروحي والممارسة والابداع معا بلا انفصام . بهذا التحقيق التجريبي للذات يقترب النموذج كثيرا من وجدان الناس وتطلعاتهم الى صفو البال باداء العمل النافع والى ظروف مواتية يمارسون فيها نضالا شريفا . عاشور الناجي نموذج تتخيله ملحمة وتجربه ، لكنه نموذج يمتع ويحث ويدفع ايضا ، فهو نموذج فني – اخلاقي معا .

وندر أن نجد كتابا في التصوف يخلو من فصل في « التوكل » ، معناه وممارسته وقيدته في المقامات التي يترقى فيها السالك . لكن توكل عاشور العملي ، وهو جملة واحدة في سياق معين ، يتجلى عابقا بسمو الانسان ، ويختصر كلاما كثيرا قيل في هذا « المقام » الصوفي . فهو اذ يمنع درويش بالقوة من « شر نفسه » اي من الجريمة ، يشتمه الاخير ويخبره بانه « ابن حرام » (١٧) . فيعرف عاشور لاول مرة انه لقيط ، وايضا أنه مطرود من البيت الذي آواه وليس له من ماوى آخر يلجأ اليه . وهذا موقف احباطي حاد ، بوتقة تجريب حاميه توضع فيها الشخصية الثري رد فعلها . فتكون استجابة عاشور مغادرة البيت نهائيا ويقول « توكلت على خالق السماوات والارض »(١٨). وفي هذا السياق ياتي التوكل صنوا للانس بالله رغم الوحشة المستحوذة ، والثقة به دفعا لليأس ، والرضا عنه مهما يكن الامتحان . « الانس والثقة والرضا » ثلاثة مقامات مهمة لدى المتصوفة . بل وأبعد من هذا او اقرب : توكل عاشور فيه تصميم الانسان السوي على دفع الشر ورفض العبث .

٣

هناك علاقة جدلية بين تحقيق الذات الانسانية والعدالة الاجتماعية لا بد من افتراضها تمهيدا لفهم حوافز الشخصيات الاخرى التي تتولى (الفتونة) بعد عاشور ولفهم أسباب الانحراف الذي يتوالى ويتزايد حتى يبلغ أوجه في وحيد وجلال وسماحة (الحكاية الثامنة) .

الذات الانسانية ، (كما يدلنا نموذج عاشور الناجي وكما تسعفنا الخبرة العادية)،

تنمو وتفكر وتكدح وتختار وتتعبد وتحب وتبدع الجديد النافع وتناضل من أجل الافضل وتتواصل مع بقية الناس بدافع الاهتمام الحقيقي لا المصلحة الشخصية . وعن طريق هذه الطاقات الانسانية المشروعة تموضع أو تحقق الذات نفسها في الواقع وتترك اثرها في الاخرين . ولا حاجة بنا الى الاستشهاد بكتب علم النفس لتقول لنا ان هناك تفاوتا بين الناس في ممارسة هذه الجوانب واصالتها فيهم وقوتها . فكثيرا ما نلمس من الخبرة أن بعضها ينمو ويتطور في الذات الواحدة على حساب اضعاف أو الغاء البعض الاخر . نرى أحيانا من لم يمارس الاختيار (حتى اختيار شريكة حياته) أو النضال في حياته فالاخرون يختارون له ويناضلون عنه . وهناك من يحلم ويفكر ويبدع ولكنه لا يتعبد ، او يتعبد صورة واهمة يضعها لنفسه المجيرة لحساب الشهرة . وثمة من يمعن في الخلوة والعبادة وينبذ التواصل الفعال مع الناس . وهناك من يمضي عمره كله يحلم بالثروة او رموز المكانة الاجتماعية ويكدح فقط لهذه الغاية فتخلو حياته من افعال الحب والتواصل الانساني والنضال السياسي(٢٣) . هذه الفعاليات المجيرة أو المنحرفة عما هو عدل وسوي ، وما يماثلها ، تشوه الذات الانسانية وتنحدر بها من مستوى (الذات الاصيلة) الى مستوى « الشيء » أو مستوى « الآلة الخادمة » أو مستوى « الاداة المكرسة لهدف لا انساني » . أما الانسان الحقيقي الذي يفي ذاته بكل جوانبها ومن غير الغاء بعض منها لحساب الاخر ، فهو الذي يمارس فعالياته على نحو انساني حر اصيل ، ياخذ بالعدل مع نفسه : فلا يتنازل عن بعض جوانبها ، ومع الاخرين فلا يسرق فرصهم وحقوقهم بل يناضل من اجلها ولا ينحرف فيقف ضدهم لصالحه الخاص .

احب هنا ان أمضي مع تصور واسع للعدالة الاجتماعية لتشمل المساواة والحرية والديموقراطية وتامين كل ما من شانه ان يتيح لافراد المجتمع ممارسة فعالياتهم الانسانية ويساعد على انمائها وتطويرها . العدالة الاجتماعية ، بهذا المعنى ، وثيقة الصلة بتحقيق الذات الانسانية ، فهي المناخ الضروري للناس كي ينشطوا في هذا المجال بلا معوقات أو هموم تاتي من البنية الاجتماعية . وفي غيبة العدالة يسقط الافراد تحت ضرورات الجوع والقمع والتشويه الروحي كتحول بعضهم الى انتهاج الانتهازية . ومن الواضح الملموس أن الناس ، باستثناء القديسين والشهداء ، لا يستطيعون ممارسة النمو

---

(٢٣) حضرة المحترم لنجيب محفوظ ، (مكتبة مصر : ١٩٧٧) عرض مأساوي بارع لهذا النمط المشوه .

الصحيح والابداع والتواصل الانساني في ظل الجوع والقمع والاستهتار بحقوقهم . وحتى لو فهمنا العدالة في حدود الشرط البيولوجي لاستمرار حياة الانسان ، اي « الخبز للجميع » فان « الخبز للجميع » بدوره شرط لازم للناس كي يحققوا ذواتهم ويمضوا في ابداعاتهم ، عملية كانت أو نظرية ، بدون ضغط أو تشويه . وهذا ما اعنيه بالعلاقة الجدلية بين تحقيق الذات والعدالة الاجتماعية . واشتقاقا من هذا ، فان الانحراف الشخصي الذي يصيب الفتوة ـ القائد ، وهو حارس العدل الاول ، يؤثر مباشرة في الاعوان ، ويحولهم الى أصفياء لهم امتيازات تفسدهم ، وفسادهم من شانه ان ينحرف بالعدالة أو يلغيها . ان الانحراف عن طريق العدل ، بالاضافة الى كونه عامل تخريب وتعويق لافراد المجتمع ، سيجعل الفتوة ـ القائد الذي يخلف اما يمعن في توسيع هذا الشرخ أو يقوم بثورة تعود بالعدل « الذي لا يقبل التاجيل » (٥٠٨) الى عمق الحياة الاجتماعية .

هذه الفرضية بمجموعها تلقي الضوء على الانحراف الذي مني به نموذج عاشور الناجي على أيدي من خلفوه . ولن يكون بالامكان ان نناقش تفصيلات الانحراف في كل الشخصيات ؛ حسبنا أن نتبينه عند أبرزهم ونومىء الى غيرهم قبل ان ننتقل الى صاحب الرؤية والحل : عاشور الاخير .

أول انحدار خطير يتبدى في سليمان (الحكاية الثالثة) . ففي مصاهرته للوجهاء من آل السمري ينتقل الى حياة الابهة ، وهي هوة لم يسقط فيها سلفاه : عاشور وشمس الدين . هذا الانتقال الى التنعم بعيش الاعيان يؤكد جانب الجسد الراغب في الراحة المستديمة ورغبة الحلم واللذة في الفناء الكدح . وهذا لا يتم بمعزل عن تاثيرات أخرى وسقطات تتبع . اذ يضطر سليمان الى رشوة المتذمرين من اعوانه بالهبات لم يخص أهله ببعض النعمة . وهكذا تقل مخصصات عامة الناس (الحرافيش) من الفرائب (١٥٠) . ثم يكف سليمان عن العمل فيحقق لجسده الراحة الكاملة ولروحه الخمول التام . وبالتبعية يفسد أعوانه وينتقلون الى منازل الاعيان وينبذون اعمالهم ويرهبون الساخطين من الناس (١٥٢) . وتتلاشى حقوق الحرافيش شيئا فشيئا . لكن تحقيق الراحة الكاملة والركون الى البطالة ظلم للناس وظلم للقائد أيضا . فبالراحة سليمان « يمتلىء بالدهن حتى صار وجهه مثل قبة المئذنة وتدلى منه لغد مثل جراب الحاوي » (١٥٣) . وبناء على هذا ، نفهم لماذا يغفو ضميره « ويستسلم الجسد الشره الى تيار

الاغراء والاستهانة » (١٥٥) . ومع حياة تخلو من الكدح والنضال لا تنفع يقظة الضمير (قارن شخصية خضر في الحكاية نفسها) لان الجسد يكون قد حرم من قوة الفعل والتأثير. ونتيجة سليمان‌شلل جسمي، أصله شلل روحي، تنزل قيم‌الذات من كينونة حرة فعالة الى شيء أو ذرة هينة خلو من الهدف وكل فعالية حقة . ولا يبقى لسليمان في النهاية سوى الاحلام والحكمة المشوهة العاجزة : « ان الدنيا لا تساوي شيئا حتى يهبها الانسان روحه » (١٧٧) . ونموذج عاشور الناجي ، اذا استفتيناه ، سيعلق : ان الدنيا لا تساوي مطلقا هذا الثمن الفادح .

خمارة الحارة مكان لتكييف المزاج الخاص وهي ، مثل حياة الرفاه التي انغمس فيها سليمان ، مناخ ملائم لازدهار دوافع الانانية وتكريس الحياة للذة العابرة ، فتمنح الشخص فرصة الهرب من الضمير الاجتماعي وفكرة العدل ومقاومة الشر . وفي الخمارة يشب وحيد الاعور ، وهو من أحفاد سليمان (الحكاية الخامسة) ، ليكون صورة اخرى تؤكد اندحار العدالة . يتولى الفتونة بعد معركة يدفعه اليها حلم استعادة مجد آل الناجي (العائلة وليس نموذج عاشور بالذات) فيامل البؤساء ويخاف الوجهاء (٢٦٥) . لكن وحيد يمضي في أحلامه ولذائذه ويؤجل الاصلاح . وكان قد صادق شيخ الحارة (٢٦٢) من قبل ، وهو الآن يقبل مداهنة الوجهاء . ويذوق نعمة الثروة « فتقوى في نفسه نوازع الانانية » (٢٦٥) . وهكذا ينتقل الى حياة الاعيان ، ويولع أكثر في ممارسة السكر والشذوذ (٢٦٦) . فتتلاشى آمال البؤساء فيه . وتقارب هذه الشخصية بدوافعها وسلوكها شخصية سماحة حفيد جلال (الحكاية الثامنة والتاسعة) ، فهو مثل وحيد ينشأ في ظل العنف والعربدة بعيدا عن الطامع السوية للخير ، يتشوه ضميره مثلما هي الحال في بدنه : «اختفى جماله وراء غلالة من التجهم ونسيج متقطع من الكدمات والعاهات المستديمة » (٤٧٠) . وبعد معركة يتسنم فيها قيادة الحارة تقوده حوافزه الى التجارة وحياة الرفاه فيتجاهل مطالب البؤساء ويعاملهم بالشدة والقمع . وتبارك زوجته هذا الاتجاه ما دام يؤمن لها حياة الاعيان (٤٨٨) . وهكذا ينحرف نموذج الناجي ويتحول الى سيطرة شخصية على الناس والمال ، ويتحول أعوان الفتوة الى عصابة « يتدرون ويهددون ويدعون الى الاخلاق والتضامن بحناجر قوية وبطون مكتنزة » (٤٩٨) . وفي ظل هذا الفتوة ، تاجر الغلال المسيطر « يزداد الاغنياء غنى والفقراء يزدادون فقرا » (٤٨٨) . ولا أمل للبؤساء .

ومن زهرة ، التي يقودها جمالها وطموحها الى فاجعة ، يولد جلال ، وهنا يقدم لنا نجيب أكثر أجزاء الملحمة طرافة وشاعرية (الحكاية السابعة) . يُهَشَّم رأس امه امام عينيه ، وتموت خطيبته فجاة ، ويحرز انتصارات على صبية الحارة فيصبح مدار فكره وأحلامه : الموت والخلود والقوة . ويدفعه اليأس والاستهتار الشامل الى خوض معركة سريعة يحرز فيها منصب الفتوة . وكالعادة يامل فيه البؤساء ويخاف الاعيان . لكن جلال يظل يتحرك « بالهام القوة والخلود » (٤٠٤) ، ويرسخ في نفسه أن معركته المقدسة يجب أن تتوجه ضد الموت ، هذا الخداع الذي يتقبله الناس بتسليم ذليل . انهم « يقدسون الموت ويعبدونه ويشجعونه حتى صار حقيقة خالدة » (٤٠٤) . ويمعن جلال في السفسطة والحلم حتى يضيع جانبه الاجتماعي بالاطلاق . « تركز تفكيره في ذاته » (٤٠٩) . « غدا أكبر فتوة وأكبر تاجر وأغنى غني » (٤١١) . « ولم يكترث لحال الحرافيش .. لا عن انانية وضعف امام مغريات الحياة ، ولكن ازدراء لهمومهم ، واستهانة بمشكلاتهم » (٤١٢) . يحتقر المساكين ومشاغلهم ، وينصب فكره على قهر الموت واحراز الخلود ، رغم ان جوع المساكين « افظع من الموت » كما تقول له زينات (٤٢٠) . جلال يمثل بعضا من احلام نيتشه في الانسان الفائق للطبيعة . انه يزدري قيم الناس وضعفهم، ويبحث عن تجاوز مواضعاتهم ومطالبهم بتنمية ذاته طوليا في الزمان ، اي بتحريرها من مصير الموت . يتصور نيتشه انسانا حالما كهذا ، يرى نفسه الضرورة الاولى والاخيرة لهذا الكون ، ويمجده فيكتب : « بقوة نظره الروحي وبصيرته تمتد المسافة من حوله ، كما لو كانت مكانا ، وتتضخم باستمرار : يزداد عالمه عمقا ، ويتالق بنجوم وصور جديدة على الدوام »(٢٤) . وفي خضم مثل هذا الضلال الحالم ، الذي تتشوه فيه الذات الانسانية وتخسر خسارا بينا ، يراهن جلال على المستحيل ، يراهن على الخلود بمؤاخاة الجن ، ليعيش في غربة ابدية مع كل دورة للنجوم « بعيدا عن الشكوى والخور وروائح العفن » (٤٣٦) . مراهنة خاسرة نتيجتها الموت في حوض ماء مشبع بعلف الدواب !

تنتظم ملحمة الحرافيش سيمترية بنائية تتجلى في تطوير الاحداث وتوالي الاشخاص. فنزول الفتوات من آل الناجي يتم تدريجيا : البداية نموذج عاشور (الحكاية الاولى) ثم هنات بسيطة من شمس الدين (الحكاية الثانية) ، فصمود من سليمان لا يلبث ان

---

(٢٤) F. Nietzsche : Beyond Good and Evil (London : 1973) . p. 64.

يتهاوى أكثر فأكثر (الحكاية الثالثة) . ويبلغ الانحراف مداه في وحيد وجلال وسماحة . ثم تبدأ الشخصيات التالية في الصعود نحو النموذج تدريجيا : يكفر شمس الدين جلال عن بعض خطايا أسرته (الحكاية الثامنة) ، ويحقق فتح الباب الانتصار مدفوعا بحلم العدالة لكن أعوانه ، وقد تشربوا بميراث الانحراف ، يجهضون ثمرة كفاحه (الحكاية التاسعة) ، ثم يأتي عاشور (الحكاية العاشرة) ، واعيا للدروس الضائعة فيحقق النصر بأهل الحارة ولصالحهم جميعا ، فيبلغ النموذج الاول ويزيد عليه .

يبدأ عاشور الاخير كفاحه ، مثل جده الناجي ، من وضع « أسفل سافلين » بتعبير الصوفية : فهو مأخوذ بجرائم أخيه فايز ، وملعون بسبب الجرائم السالفة للعائلة ، ومطرود مع أمه من الحارة الى ملجأ في القرافة ، ويخذله أخوه الثاني ضياء فيهرب الى حي آخر . ومثل الناجي الاول ، يمتلىء عاشور بالقوة والدمامة وحلم العدل ، فيختلط في الخلاء ويتأمل ، ويتسلل في الليل الى ساحة التكية « للسماع » . يدرك أن عاشور الناجي ليس الا مثالا ملهما كان ثم مضى ، ومن العجز انتظار اطلالته من غياهب المجهول . ففي الجواب عن سؤال جده حينما يراه في الحلم : « بيدي أم بيدك ؟ » يجيب « بيدي » (٥٥٢ ـ ٢) . وينقلب هذا الجواب الى رؤية ثورية فعالة حين يندفع الى استمالة البؤساء في الحارة ويفهمهم أن حقوقهم الانسانية لا تسترجع الا بنضالهم الجماعي (٥٥٤ ـ ٥) للاخذ بناصية واقع البؤس وتغييره . « وفجأة تجمعت الاكثرية واستولت على النبابيت ، واندفعت في البيوت والدور والوكالات رجفة مزلزلة ... وأصبح كل شيء ممكنا » (٥٦٢) وحتى يرسخ هذا الانتصار ولا يضيع كفيره ، يحتم عاشور على الحرافيش أن يدربوا أولادهم على الفتوة حتى لا يظلوا عرضة لتسلط الاوغاد وعصاباتهم، فينقلبوا مع العجز والخوف الى انتظار المجهول الذي لا يأتي أبدا . وينشىء لهم الاعمال، يحققون فيها طموحاتهم ومنجزاتهم ، ويعمل مثلهم في بيع الفاكهة رغم تسلمه لمنصب الفتوة (٥٦٤) .

وهكذا يدرك عاشور أن النهوض من جحيم الانحدار للفتوات من قبله ، لا يتم الا بتطهير النفس من كل شبهة ، ووعي الاخطاء القاتلة التي وقعوا فيها : « حب المال وحب السيطرة على العباد » (٥٥٠) وهي في هذه الملحمة التجريبية تجر القائد والرعايا معا الى هاوية البؤس . فيرفض أن يهرب من منفاه الى مستقر أخيه ضياء الآمن لانه يعتقد أن مال أخيه مشبوه (٥٥٩) ، ويمنع ضياء أيضا من العودة الى الحارة ليتاجر في كنفه،

ويعرف عاشور ان الانحراف يبدأ من الامتيازات التي تمتع بها آل الناجي ، ثم غص بها من جاء بعدهم ، فدفعوا ثمنها ملعونين من عامة الناس . فيرفض باباء راي امه بالزواج من بنت أحد الاعيان ، فيناى بنفسه عن الدرب الذي سقط فيه سلفه سليمان . وتحتج أمه : « ليس العدل أن تظلم نفسك » (٥٦٦) . لكن عاشور متيقن بان العدل ، كي يرسخ في عالم الانسان كالخبز والملح ، لا يكون الا بانتصار القائد على نفسه اولا ، كي لا يفسد ويفسد الاعوان معه بتطلعهم الى مقام الاصفياء المميزين . ان مبدأ « أهل الملامة » في الفتوة : « اداء الانصاف وترك مطالبة الانصاف » أو كما يصوغه السلمي : « قضاء الحقوق وترك اقتضاء الحقوق »[٢٥] شرط لا محيد عنه لضمان ثورية القائد وضمان نقاء الثورة وانسانيتها بتاكيد مبدأ الخدمة والايثار من القمة الى القاعدة . عاشور ، اذن ، يطمح الى تحقيق ما هو أبعد من نموذج عاشور السالف : « لقد اعتمد جده على نفسه ، على حين خلق هو من الحرافيش قوة لا تقهر ، ولقد مال مرة جده مع هواه ، وسوف يصمد هو مثل السور العتيق » (٥٦٦) .

لقد نشد فتوات السلف حالة الخلو من الهموم والسعادة ، كل على طريقته الاستلابية الخاصة . فكان نصيبهم الاحباط والفشل . وعاشور يدرك السر : سعادة الفرد لا يمكن أن تتم وسط شقاء الاخرين الا اذا كانت على حساب شقائهم ، واذن فلا بد من القضاء على أسباب الشقاء العام أولا . وان التاريخ ليس للتكرار المخدر وانما لاستنباط الدرس والقاء الخطأ لصالح البشر « ما دام يوجد خطأ فلا بد أن يوجد صواب. واذا وجد الصواب مرة فيمكن أن يوجد مرة أخرى » (٥٥٠ ــ ١) . ومع هذا النضال الانساني ، تبدو التكية المحايدة ، التي اغلقت بابها في وجه الناجي الاول ، قريبة من عاشور الاخير . والاناشيد تبوح له بأسرارها . وتنتهي الملحمة بحلم يبشر فيه أن شيخ التكية سيخرج الى الحارة لاول مرة تحية للفتيان والعدل . اذ بالعدل تتم المصالحة والوحدة بين التكية والحارة ، بين الدين والثورة ، وبه يتحقق الوئام بين الالهام والقدرة، بين الروح والجسد ، ويجد كل فرد لقمته وفرصة ابداعه مع كرامته كذات انسانية .

نجيب محفوظ ، وقد نيف الآن على الستين ، يتوهج في هذه الملحمة من جديد ، ويعلم ويناضل ويبهج .

---

(٢٥) « رسالة الملامتية » في أبو العلا عفيفي : الملامتية والصوفية وأهل الفتوة ص ٦٩ .

المراجع :

بالاضافة الى ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ (مكتبة مصر : ١٩٧٨) ، اقتبس البحث من الكتب والمقالات التالية (او احال القارىء اليها للتوسع) :

١ ــ السراج الطوسي ، أبو نصر . اللمع . حققه : عبد الحليم محمود طه سرور . القاهرة : ١٩٦٦ .

٢ ــ السلمي ، أبو عبد الرحمن . طبقات الصوفية . حققه : نور الدين شريبه . القاهرة : ١٩٥٣ .

٣ ــ القشيري ، عبد الكريم بن هوازن . الرسالة في علم التصوف . (طبعة صبيح). القاهرة : ١٩٥٧ .

٤ ــ الكلاباذي ، أبو بكر محمد . التعرف لمذهب اهل التصوف . حققه عبد الحليم محمود سرور . القاهرة : ١٩٦٠ .

٥ ــ عفيفي ، أبو العلا . الملامتية والصوفية وأهل الفتوة . ويتضمن « رسالة الملامتية » للسلمي . القاهرة : ١٩٤٥ .

٦ ــ المكي ، أبو طالب . قوت القلوب في معاملة المحبوب ، ج / ١ ، (طبعة البابي الحلبي) . القاهرة : ١٩٦١ .

٧ ــ محفوظ ، نجيب . حضرة المحترم . القاهرة : ١٩٧٧ .

٨ ــ حافظ ، صبري . « نجيب محفوظ بين الدين والفلسفة » . مجلة الهلال ، القاهرة . فبراير ، ١٩٧٠ .

٩ ــ ذياب ، أديب . « الانسان في مواجهة النسيان والاستلاب : ... نجيب محفوظ بعد الكنيسة » . مجلة الآداب ، بيروت . شباط ، ١٩٧٢ .

١٠ ــ ماسينيون ، لوي . « المنحى الشخصي لحياة الحلاج » . ترجمة عبد الرحمن بدوي في شخصيات قلقة في الاسلام . القاهرة : ١٩٤٦ .

(11) Corbin, Henry **Creative Imagination in the Sûfism of'Ibn Arabt.** Trans. by : R. Manheim. London : 1969.

(12) Ing, C. M. « Epic ». **Cassell's Ency. of worldliterature,** vol . I. Second Edition . London : 1973 .

(13) Nietzsche, F. **Beyond Good and Evil.** Trans. by : R H. Hollingdale . London 1973.

الاقوال المأثورة

الكاتب البلغاري: داميان بارنياكوف

الاقوال المأثورة ، تلك التي يعنى الكثيرون في ارجاء العالم بجمعها وتصنيفها ونشرها ، هي ثروة انسانية خلفتهـا الشعوب التي عرفت الكتابة ، وتوارثتها الاجيال كتراث غني ، يتصف بالعمق والحكمة ، وينم عن الذكاء والتجربة ، ويتميز بالتركيز والبلاغة والرشاقة الفنية .

يعتقد المؤرخون ان اولى مجموعات الاقوال المأثورة كانت قد صنفت في الهند خلال القرنين الثامن والتاسع قبل الميلاد ، ثم انتقل قسم من تلك الاقوال في وقت متأخر الى مجموعات الحكم والامثال التي صنفت في القرون الثالث والرابع والخامس قبل الميلاد والتي تعرف باسم « الاوبانيشادا » ، كما تضمنت بعضها مجموعة الاساطير المنسوجة حول ولادة « بوذا » والمعروفة باسم « الجاتاكي » ، هذا بالاضافة الى « البانتشاتانترا » ، اي مجموعة الحكايات الشعبية الهندية المشهورة ، والتي تتألف من خمسة اجزاء ، كما وان ملحمة « الماخابخاراتا » غنية بالاقوال المأثورة . وقد صنفت في الهند مجموعات اخرى من الاقوال المأثورة التي يمكن ان نذكر من بينها مجموعة « ثلاثمائة بيت شعري لبارتريخاري » التي تتألف من ثلاثة اجزاء هي : « مائة بيت شعري من الحكمة الحياتية » و « مائة بيت شعري عن الحب » و « مائة بيت شعري عن الجحود » .. ثم اضيف الى هذه المجموعة فيما بعد جزء رابع بعنوان « مائة بيت شعري عن وفاة شيلمانا » أما في القرن الرابع عشر الميلادي ، فقد ظهرت في الهند ايضا مجموعات من الاقوال المأثورة كالتي تظهر في

عصرنا الحاضر ، نذكر منها تلك المجموعة التي اصدرها «كاتخاريتساغارا» في عام ١٣٦٣ ، وتتضمن هذه المجموعة خمسة آلاف قول مأثور .

لم تقتصر العناية بالاقوال المأثورة على الهند وحدها ، فقد عني قدماء المصريين بجمع هذه الاقوال ونسخها على ورق البردي ، كما اننا نجد الكثير منها في (الالواح) . التي خلفها البابليون والآشوريون ، وقد عني الفرس والعرب أيضا بجمع الامثال والحكم والاقوال المأثورة وبتصنيفها منذ قديم الازمنة ، كما فعلت ذلك شعوب آسيوية اخرى كثيرة .

اما في اوربا ، فاننا نجد الاقوال المأثورة في الملاحم السكاندينافية القديمة ، وفي فولكلور الشعوب الاوربية ، وفي رواية « اكير » المكرسة للجزاء العادل الذي حل بالانسان الناكر للجميل ، وقد تضمنت هذه الرواية عشرات من الاقوال الحكمية ذات الطبيعة الاخلاقية ، والتي مازال بعضها يحتفظ بجدته في عصرنا الحاضر ، مثل القول المأثور : « خير لك أن تدحرج احجارا مع انسان عاقل من ان تشرب النبيذ مع انسان مجنون ! » .

لقد صدرت معظم الاقوال المأثورة عن الكتاب ورجال العلم والفن امثال « يتوجنيس » و « سعدي » في ايران ، و « هيراكليت » و « هيبو كريت » في اليونان ، و « شيشرون » و « لوكريتس » في روما .. كما خلف لنا عباقرة الفكر والفن الانسانيين امثال ليوناردو دافنشي وباسكال وهاينه وتولستوي وغيرهم الكثير من الاقوال المأثورة .. وكذلك فعل الكتاب والمفكرون الفرنسيون من القرنين السابع عشر والثامن عشر امثال مونتين ولاروشوفوكو وشانفور وغيرهم .

لقد عبرت الاقوال المأثورة في العصر الحديث عن الفكر التقدمي ، واصبحت جزءا من كنز الفكر العالمي ، وان آثار المفكرين التقدميين ملأى بالاقوال التي تعكس الفهم التقدمي للحياة ، والتي يمكن ان نذكر من بينها القول المأثور : « لا يمكن ان يكون حرا شعب يستعبد الشعوب الاخرى » و « خير لك ان تموت واقفا من أن تعيش جاثيا على ركبتيك » .

ليس من شعب في العالم لم يبدع « الاقوال المأثورة » .. وان بامكاننا ان نذكر اسماء كثيرة ، ومن مختلف مجالات الابداع الانساني ، خلفت الكثير من تلك الاقوال امثال : « كوزمابرودكوف » الروسي ، و«ليختنبرغ» الالماني ، و « برناردشو »الانكليز ي .. ، وقد أغنى العاملون في مجال الثقافة البلغار كنز الاقوال المأثورة الوطني ، حتى اننا نجد كثيرا من اقوالهم في كتبنا وصحفنا الجادة والهزلية .

ان موضوع الاقوال المأثورة مازال بحاجة الى دراسات معمقة ، الامر الذي لم يجر حتى الآن ، وان في استطاعة الانسان ان يطلع من خلال هذه الاقوال على روح عصر أو شعب ، وان يستخلص المعاني والعبر التي يبحث عنها ، كما وان مثل تلك الدراسات تساعد الانسان والمجتمع على الاستفادة من تلك الكنوز لاهداف تربوية ، ولعل هذا هو السبب الذي من اجله اطلق على المعنيين بجمع الاقوال المأثورة اسم « الاخلاقيون » .. بغض النظر عن مضامين تلك الاقوال والشذرات التي يجمعونها ويصنفونها ان كانت دينية او اجتماعية او ذات علاقة بالقيم والتقاليد القديمة .

ان كلمة « افوريزم » ــ اي القول المأثور ــ كلمة يونانية معناها « الشيء المحدد » او « التحديد » ، ذلك لان القول المأثور هو حكمة في كلمات قليلة ، أو تعبير مختصر يتضمن معنى كبيرا ، ويعمم تجربة حياتية. وللاقوال المأثورة ، بالعلاقة مع طريقة ابداعها ، واسلوب تركيبها شكلان اساسيان : الاول يشبه الامثال ، والثاني يشبه الحكم ، لذا فان بالامكان اعتبارها شكلا خاصا من الابداع الشعبي او الادبي .. وقد اطلق عليها البعض اسم « الشذرات الادبية ــ الفلسفية » .

ان شكل القول المأثور البلاغي يساعد على سهولة حفظه ، وعلى مدى انتشاره ، فهنالك على سبيل المثال قول بلغاري يقول ما معناه : « ماء زلال ، عيش حلال » .. ان هذا التركيب البلاغي السهل في حد ذاته ، قد جعل هذه العبارة دارجة على كل لسان ، تروى في اثناء الحديث بطريقة عفوية ، ففيها نوع من العروض الشعري ، بالاضافة الى تأثيرها

الجمالي في النفس ، هذا التأثير الذي يمكن ان نفتقده فورا اذا ما استبدلنا احدى كلمات هذه العبارة بكلمة أخرى . ولما كانت الاقوال المأثورة تعبر عن معاني كبيرة بكلمات قليلة .. فقد قال « او. أولدجر » : « ان القول المأثور حكمة في قول خفيف يختزل الافكار والمشاعر » .. وليس في القول المأثور عادة كلمات يمكن حذفها او استبدالها بسهولة دون ان يؤثر ذلك في عفويتها او وقعها في النفس .

ان الامثال العربية والهندية واللاتينية التي لا حصر لها ، واشعار لوكريتس وبارمينيد وحكم هيبوكريت وهيراكليت ، والاقوال المأثورة التي تتضمنها آثار كبار العلماء والادباء ورجال الفن تؤكد جميعها على ان القول المأثور يميل لان يقف على الحدود بين الفلسفة والادب ، ليربط هذين العالمين الانسانيين في شكل خاص من التعبير وليس مصادفة ان يقول (مارك توين) : « ان معيار القول المأثور هو الحد الادنى من الكلمات والحد الاعلى من المعاني » ، وقد قال (تشيخوف) : « ان الاختصار هو شقيق الابداع » ، أما (فلوبير) فقد اضاف : « كلما كانت الفكرة رائعة كان وقع الجملة اروع » .. وان على هذه الاسس ايضا يعتمد فن معلمي القصة القصيرة في الادب .

« الدراخما » و « الارتخا »

و « الكاما » و « الموكشا »

ان الاقوال المأثورة زخارف ادبية تستخدم بدوافع اخلاقية تهدف الى تصحيح التصرف الاخلاقي للقارىء او المستمع .. وان من الطبيعي لدى الحديث عن تصرفات انسانا ما ، ان كان مدانا او مدينا ، فردا عاديا او صاحب مقام ، ان يجري اللجوء الى استعمال الاقوال المأثورة في التعليق على خطوة من خطواته او موقف من مواقفه ، فان في ذلك اقناع للمستمعين ودعم للآراء المعروضة بهدف الاقناع والتأثير .. وفي هذه الحقيقة يكمن سبب آخر من اسباب اطلاق صفة (الاخلاقيين) على هؤلاء الذين يعنون بجمع الاقوال المأثورة وتصنيفها ، وذلك لرغبتهم في أن يروا الانسان وقد

جمع في ذاته كل الصفات الايجابية . . ان كانوا من اخلاقيي الزمن القديم، او من اخلاقيي القرنين ١٧ و ١٨ امثال « مونتين » و « لاروشوفوكو » و « لابروير » غير أن معظم هؤلاء الاخلاقيين كانوا يعتقدون أن الموضوع الاساسي هو اعادة بناء الانسان وليس المجتمع بينما نرى أن اخلاقيي العصر الحديث يؤمنون بأن تغيير الانسان انما يجري عن طريق التغييرات التي تجري في المجتمع . وقد دخلت الاقوال المأثورة بوساطتهم عالما فكريا جديدا يعتقد ان العناية بالانسان هي عناية بالتطور الاجتماعي . كما وان العناية بالتطور الاجتماعي نفسه هي عناية بتطوير الانسان .

لاشك في ان تطور الاقوال المأثورة هو نتيجة لتطور المجتمع ، وان هدف الاقوال المأثورة في عصرنا هو التأثير الايجابي في الناس ، وقد كتب « لابروير » في مقدمة لكتابه « شخصيات » يقول « ليس بامكان الكتاب الا يسعدوا بالتصفيق الذي يقابلون به ، ولن عليهم أن يخجلوا اذا لم تستطع مقالاتهم وخطبهم ان تؤثر في اخلاق قرائهم ومستمعيهم وعاداتهم » .

أن الدور التربوي للادب ، ولاسيما للشذرات الادبية ، معترف به منذ أقدم الازمنة ، وهذا ما نلاحظه لدى قدماء الهنود بصورة خاصة ، فقد هدفت أقوالهم المأثورة الى ممارسة ذلك التأثير في الناس ، والارتقاء بهم الى مستوى الكمال ، كما عبرت حكمهم وحكاياتهم ونوادرهم عن ذلك الهدف ايضا . وقد مجد مبدعو تلك الاقوال اربعة مفاهيم اخلاقية حددوها بكلمة « الدراخما » ــ اي الواجب الذي يشتمل على الواجبات الاجتماعية والعائلية والدينية ، و « الارتخا » ــ أي الفائدة ، وتتلخص في أصول تصرفات الانسان من اجل الاستفادة من الخيرات المادية ، و « الكاما » ــ اي الحب وهو تعبير عن الحاجات الشعورية ، و « الموكشا » اي الحرية . . وهي في عرفهم خلاص الانسان من كل ما ينغص حياته من شرور وآثام .

من ناحية اخرى ، فان الشعبية التي تتمتع بها الاقوال المأثورة ، بالنسبة الى الاشكال الادبية الاخرى ، انما تكمن في قصرها وحيويتها

ومرونتها ، فهذه الصفات في حد ذاتها تجعلها دارجة على كل لسـان ، ومفيدة بصورة خاصة في تحليل العلاقات المتبادلة في مجتمع محدد وفي زمن محدد .. والتحولات التي تطرأ عليها ، ومغزى كل ذلك بالعلاقة مع بنية ذلك المجتمع ...

ان الطبقات الشعبية الواسعة في العصور القديمة ، والتي لم يكن بامكانها ان تتعلم القراءة والكتابة ، كانت مضطرة الى ان تكتفي بحفظ الاقوال المأثورة والحكم والشذرات الادبية والنوادر التي تستشهد بها في اثناء الحديث . وكانت تتوارث ذلك من جيل الى جيل ، وكان كل ذلك يجري بعفوية تامة .. اذ كان في كل مكان ماهول رواة يحفظون ويرددون المزيد من تلك الحكم والاقوال والاشعار ، ويتناقلها عنهم الناس، ويحفظونها ، حتى اننا نستطيع القول ان الادب قد أدرك مهمته الاجتماعية منذ اقدم الازمنة في الشرق ، وان الفن قد بدأ بمزاولة وظيفته الاساسية هناك .. قبل ولادة وارتقاء المذاهب والنظريات .

والآن ، اذ اصبح النضال الوطني التحرري والاجتماعي للشعوب العربية ولشعوب آسيا وافريقيا ظاهرة ناضجة وثابتة ، يبحث مثقفو هذه الشعوب عن دعم واسع في الادب والفن لممارسة اقصى درجـات التأثير في تطور مجتمعاتهم ، وبسبب من غنى التراث الفولكلوري لهذه الشعوب فقد نما اهتمام المثقفين بالاقوال المأثورة ، وهم يجدون في تراث اممهم كثيرا من الحكم والامثال والاقوال ذات المضامين التي يمكن الاستفادة منها في فضح احقاد واطماع المستعمرين والصهاينة ، كما حدث في الماضي القريب بالنسبة الى الشعوب الاخرى التي كانت تستفيد من تراثها في الكشف عن مساوىءالفاشيين والنازيين في سنواتالحرب العالمية الثانية.

عندما نشير هنا الى معنى ودور الشذرات الادبية والاقوال المأثورة في تراثالشعوب الآسيوية والافريقية، فان نعتمد في ذلك على ان فيالتراث الفلسفي والحكمي لهذه الشعو بالكثير من المضامين الجدية التي يمكن ان تقف في وجه تيارات الثقافة الغربية التي تهدف الى زرع التشاؤم

وعدم الثقة بين مثقفي البلدان النامية . فلابد اذن من دراسة ذلك التراث وتقييمه بطريقة علمية .

واذا ما كانت بعض الآثار الادبية ، نقصد ذات الاشكال الادبية الجديدة، المنتجة في الجمهورية العربية السورية ، على سبيل المثال ، هي ذات رنين معاصر ، فان ادباء هذا القطر الذين يحرصون على التقاليد الاصيلة، يعنون بابداع ادب يتصف بالاصالة والحداثة معا ، ويستطيع ممارسة تأثيره ليس في المثقفين العرب وحدهم ، بل في مثقفي آسيا وافريقيا أيضا.

ان دور النشر الاوربية تعكف على طبع ونشر الاقوال المأثورة والشذرات الادبية والحكم الهندية ، كما تعنى ايضا باصدار مجموعات الاقوال المأثورة للاخلاقيين الفرنسيين ، وكذلك للعلماء والكتاب والفنانين المعاصرين .. وان السؤال الذي اود ان أطرحه في هذا المجال هو لماذا لا يجمع شعبانا البلغاري والعربي السوري وينشران تراثهما من الاقوال المأثورة ؟!

ان هذا الواجب هام من نواح كثيرة ، فعن طريق مثل هذه الاهتمامات يمكننا ان نعرض على القارىء المعاصر ، وان ننتقي له الاقوال المأثورة الاكثر عمومية وقيمة بالنسبة الى عصرنا ، ولكن هذا الانتقاء يجب الا يتم بصورة مطلقة ، او دون ادراك الظروف الاجتماعية والتاريخية التي قيلت فيها تلك الشذرات ، او معرفة الهدف الذي عبر عنه مؤلفوها . وعلى الذين يجمعون تلك الاقوال المأثورة الا ييأسوا من التناقضات التي يمكن ان يجدوها فيها ، فقد تتضارب معاني عدد من الاقوال المأثورة التي كان قد اطلقها مفكر او اديب واحد ، غير ان الشيء الذي يجب الا يغرب عن اذهاننا هو ان هؤلاء المؤلفين لا بد من ان يحملوا ضيق افق عصورهم. وقد ضرب لنا « تيوفراست » امثلة عديدة عن طريقة جمع الاقوال المأثورة ، كما حدد الصفات التي يجب ان تتوفر فيها لكي تبقى سارية المفعول بالنسبة الى الحياة الاجتماعية وقيمها الانسانية العامة .. كالعمل

والحب .. والحق والواجب .. وقال باستمرارية الاقوال المأثورة التي تعبر عن مثل هذه القيم والمثل الانسانية العليا .

وان بودي ان اذكر القراء بأن افضل استفادة من الاقوال المأثورة هو استعمالها في اثناء الحديث ، وفي الوقت المناسب ، وليس قراءتها . فالاقوال المأثورة ــ هذه الشذرات الادبية ــ الفلسفية هي كالنوتة الموسيقية التي تمنح الحديث وقعا خاصا في النفوس ، كما وان قليلا من المعرفة يكفي لقراءة وضغط قول مأثور يكون له اثر سحري لدى مستمعيه .

ان في كل مجتمع عشاقا للكلمة ، منهم من هو كذلك بطبيعته وعفويته، ومنهم من اكتسب ذلك (العشق) اكتسابا . وانني اعتز بكوني احد هؤلاء الذين عنوا بجمع الحكم والامثال والاقوال المأثورة والنوادر ونشرها في عدد من الكتب . وهذا ما دفعني وسهل علي الحديث في مثل هذا الموضوع . ولعل خير ما يمكنني ان انهي به هذا المقال هو ما كان قد علق به (اناتول فرانس) على الاقوال المأثورة : « لا تحسبوا الحكماء ضيوفا غير مرغوبين في المادبة .. ان بامكانكم ان تجلسوا في اماكنكم المخصصة .. وان تكونوا وجها لوجه مع الابداعات الرائعة للادباء والعلماء والفنانين من مختلف الامزجة .. وانكم لجديرون بان تقيموا خصائصهم .. عندما تنفتح امام عيونكم آفاق واسعة وجديدة من الحكمة .. قد لا تكون مكشوفة لكم من قبل » .

في علاقة الفكر بالشعر

عادل الفريجات

مدخل :

أشار (دونو) الى الرعشة التي تصاحب عملية الخلق والابداع وسماها الانفعال الشعري ، الذي لابد أن يلازم كل نفس في لحظة الابداع ، وذلك ابان تدشين المعهد الوطني الفرنسي ، اذ قال :

« اننا حتى في اشد العلوم صلابة ، لا نجد اية حقيقة قد انبعثت من عبقرية امثال ارخميدس . ونيوتن . دون انفعال شعري ، ودون ما لست اعرف من رعشة الطبيعة العقلية » . (١)

ان هذه العبارات توحي بفهم طيب لطبيعة الابداع ، وتثير فينا رغبة في أن نرصد عملية الانفعال الشعري ، وصلتها بعالم الفكر . فنطرح للنقاش اذن علاقة الفكر بالشعر من خلال الاشكال القائم في طبيعة الادب وحدوده ، وفي وظيفته ومهماته .

والحقيقة ان العلاقة بين الفكر والشعر يمكن أن تناقش من خلال مستويات عدة .

- ١ -

فمن حيث عملية الخلق والتصميم اولا نستطيع القول بان الفكر مثلا يساهم في خلق الشعر — وغيره من اجناس الادب ، فمن الثابت ان القصيدة ليست انفعالا فحسب ، بل

---

(١) انظر . فاليري ، بول : الخلق الفني ، تأملات في الفن ؛ ترجمة بديع الكسم دمشق ص ٣٢ .

لابد لقوة العقل من ان تسيطر على هذا الانفعال وتحيله ، وفق مقاييس فنية ، تقبلهـا النفس . ويرضاها العرف ، الى اثر ادبي ذي بنية معرفية خاصة ، بنية تنسجم مع ضوابط جنسه مهما كان هذا الجنس ... وليس لنا ان نهمل دور الارادة في هذا المجال فهي التي تسهم في الاحتفـاظ بوحـدة الاتجـاه ، وانسجام السياق . وعلى العموم فان الفكـر يكبح جماح العاطفة ويعصمها من التميع والانزلاق الى مناطق تتناثر فيها بلا ناظم ، كسيل يخرج عن مجراه فيبدو ما حوله ، بدلا من ان يسقيه ويبعث فيه الخضرة والنماء !. وقد تنبه فرويد وهو أبو التحليل النفسي الى دور العقل في قرض الشعر ، فراى ان الشعر امر من صميم تركيب العقل(١) .

فعملية الابداع اذن ، لابد لها من ان تتزود بمسحة فكرية ما . وقد ذهب بعض من خلل العبقرية الى انها ذكاء حاد ، مضاف اليه ، انفعال حاد ، ويستطيع المرء ان يطمئن الى انه ليس هناك شاعر في الوجود لا يتمتع بقدر يقل او يكثر من الامكانات العقليـة النامية .

ـ ٢ ـ

والمستوى الثاني لهذه العلاقة يمكن ان يتضح من خلال الاجابة عن التساؤل عن وجود افكار مجردة في الشعر ، هي غاية في حد ذاتها ؟ كما هو الحال في الشعر الفلسفي، او شعر الفكرة ، وعن الصورة التي يمكن ان تكون عليها هذه الفلسـفة في الشعر ! .

قبل التفصيل في هذا الجانب نود التعرض لمسالة الشكل والمضمون او لنقل بعبارة اخرى ـ النظم والتجربـة الشعريـة . ولا بد لنـا ان نعترف باديء ذي بدء أن بنيـة الشكـل في أي عمـل شعـري لا يمكـن ان تنبثـق عـن المعنى ، بـل هـي سابقـة ، من حيث المنطق ، على اي معنى قد يجد سبيله اليها وعلى الرغم من مرونتها وسهولة تكييفها ، الا انها بحاجة دوما الى ان يلعن الشاعر الى نسقها العرفي . وان يعترف بحدود وطبيعة وخصائص الشكل الذي يصب مضمونه فيه ، وهو اذا ماخرج عن الشكل المالوف فعليه عندئذ ان يخلق شكلا مقبولا ، او وعاء جديدا له ضوابطه وخصائصه ليعبر

(١) لمزيد من التفاصيل انظر مثال ترلنغ عن فرويد والادب في كتاب النقد . لمارك شورر واخرين ترجمة هيفاء هاشم . دمشق ١٩٦٧ . ج ١ ـ ص ٢١١ فما بعد .

من خلاله عن تجربته . انه اذا ما استهتر بهذه الحقيقة ، فسيقع في ارباك شديد حينما يطلب اليه تحديد هوية انتاجه الفني .

صحيح ان الشكل والمضمون يشبهان الى حد بعيد شفرتي المقص اللتين يتعذر القيام بوظيفتيهما ، مالم تتعاونا وتتعاضدا ، الا ان العمل الفني لابد له من أن يخضع لضوابط وأسس تميزه عن غيره من نشاطات النفس البشرية الاخرى .

اجل نحن نقر بان النظم يشترك مع الشعر من حيث النغم والايقاع والقافية ، ولكن منذا الذي يزعم ان الشعر هو هذه العناصر فحسب ؟! ان هناك فرقا بين النظم والشعر الحقيقي الاصيل . فالنظم قد يكون ترجمة للمعنى المقرر ، اوصوفا للموقف المعبر عنه ، او الحادثة المراد نظمها ، وقد نظم مثلا ابان اللاحقي قصة كليلة ودمنة شعرا في القديم . كما نظم ابن مالك قواعد النحو العربي في الف بيت (الفية) ابن مالك) . ومطالع تراثنا القديم يقع على كثير من اراجيز الطب والفقه والعلوم الاخرى . فهل تعد هذه الافعال شعرا حقيقيا ؟! ..

ان امثلة النظم السابقة وغيرها من المنظومات المشابهة قد ترسم لنا صورة عن حادثة من الحوادث ، او تلخص لنا نتائج معينة جاء بها المنطقيون ، او النحاة او اهل العلوم الاخرى ، الا انها ، في الغالب ، لاتمثل اي احساس شخصي عانى منه هؤلاء الناظمون ، هي ان مثلت مثل هذا الاحساس ، فليس لمبدعها فيما نرى ـ كبير فضل ، الا بمقدار ماللوسيط من فضل في نقل مشاعر الاخرين . ان الناظمين هنا اشبه يكونون بممثلين يصطنعون المشاعر ، ويحاولون تقمص أصحاب التجارب ، وربما تقودنا هذه الملاحظة الى الشعر الملحمي ، أو الشعر التمثيلي او غيره ، مما يحكي فيه مبدعوه عواطف اناس آخرين ، ولكن هذا الاشكال يرد عليه بان الشاعر الحقيقي هنا لا بد له من ان ينحل هو بالذات ـ اذا صح هذا التعبير ـ في كل شخصية من شخصياته ، فيحيا مشاعرها وعواطفها ونوازعها ، ويعبر عنها كما لو انها حصلت له بالذات والحقيقة ان هذا النظم يفترق عن الشعر الاصيل الذي هو نتاج تجربة شخصية ، او خلاصة انفعال نفسي ، او عاطفة ذاتية عميقة وصادقة وقد خرج هذا النتاج بالواب جميلة زاهية ، فدخل محراب الفن لانه عبر عن فرح غامر ، أو حزن عميق ، او احساس مامن احاسيس البشرية وتطلعاتها ، وخاطب ماهو مشترك فينا ، نحن ابناء الانسانية ، وكان له من الجمال نصيبه وخاصة اذا ما فهمنا هذا الجمال على

انه فعل ينعش الحياة في صورها الثلاث : العاطفة والعقل والارادة . واذا ما استخدمنا عبارة العقاد قلنا : « شتان بين كلام ، هو قطعة من نفس ، وكلام هو رقعة من طرس » .

اننا هنا بصدد التفريق بين الشعر التافه والشعر الخالد ، او لنقل بين الشاعر المطبوع ، والشاعر المقلد « فالشاعر المطبوع معانيه بناته فهن من لحمه ودمه ، واما الشاعر المقلد فمعانيه ربيباته فهن غريبات عنه وان دعاهن باسمه ، وشعر هذا الشاعر كالوردة المصنوعة التي يبالغ الصانع في تنميقها ويصبغها احسن صبغة ، ثم يرشها بعطر الورد ، فيشم عبق الوردة ويرى لها لونها ورواؤها ، ولكنها عقيمة لاتنبت شجرا ، ولا تخرج شهدا ، وتبقى بعد هذا الاتقان زخرفا باطلا لاحياة فيه . »(١)

ان الشعر الاصيل لابد له من ان يخضع موضوعه للتجربة الشعرية وهو اذا ما حوى فكرا مجردا ، فان هذا الفكر عليه ان يتحول من كونه فكرا مقررا ، الى ان يصبح فكرا مبدعا ، فغاية الشاعر هي الابداع والامتاع في حين غاية المفكر هي الابلاغ والاقناع لقد قال (غراهام هو) في كتابه مقالة في النقد : « ان الهدف الاولي للشعر لايمكن في ان يستعمل الكلمات استعمالا توصيليا ، بل في ان ينشىء بنية من الكلمات تسكن فيها المخيلة » (٢) . هذه المخيلة التي تعد ـ من وجهة نظر وصفية ـ العضو الاساسي في صوغ الشعر والادب عامة (٣) .

٣

لقد أثيرت قضية ادخال الفكر في الشعر في نقدنا القديم غير مرة . وقد تتبع الحاتمي الصلة بين حكم ابي الطيب المتنبي الشعرية وحكم ارسطو النثرية . ولم يتفطن الى ان « الشعر الحكمي ليس نظما للحكمة . » ومن خطل الرأي حقا ان نقارن الفكر الذي أمسى معنى مبدعا ، ودخل ضمن بيئة فنية معينة ، مع الفكر الذي كانت غايته الابلاغ والاقناع . فالفكر في الشعر « يكف عن ان يكون فكرا شعريا عندما يجرد من علاقاته البيانية والتعبيرية » . (٤) .

(١) العقاد ، عباس محمود : مطالعات في الكتب والحياة . القاهرة ــ ١٩٢٤ . ص ٢٦٦ .

(٢) مقالة في النقد . ترجمة محي الدين صبحي . دمشق ١٩٧٣ ــ ص ١٢١ .

(٣) انظر في ذلك ــ نظرية الادب : لاوستن وارين ورينيه ويليك . ترجمة محيي الدين صبحي . دمشق ١٩٧٢ . ص ٢٧ .

(٤) الشمعة ، خلدون : النقد والحرية . دمشق ــ ١٩٧٧ . ص ٤٦ .

لقد غفل الحاتمي وغيره ممن اساء فهم طبيعة الادب عامة والشعر خاصة عن كون التناغم والايقاع يمتحان فكرة الشعر خصوصية ليست لها اذا ما نثر عقدها .

كتب والبير العالم في الرياضيات مايلي :

« في عمل شعري ... ينبغي التكلم تارة الى الخيال ، وتارة الى العاطفة وطورا الى العقل ، ولكن دوما الى الاذن . ان الشعر هو نوع من الغناء ، والاذن شديدة القسوة بالنسبة له ، كما ان العقل مجبر في بعض الاحيان على ان يقدم له بعض التضحيات الزهيدة . ولهذا فان الفيلسوف الذي تنقصه هذه الحاسة ، ولو كان لديه كل ما تبقى ، فهو قاض سيء في مادة الشعر . »(١)

ان هذا القول بين ان جوهر الشعر يتصل بقدر كبير بالنغم الصادر عن الكلمات المستعملة ، وبطريقة هذا الاستعمال ، فمجرد نثر النص غالبا ما يقضي على التناغم الذي يولده ترتيب الابيات ، وترابطها فيما بينها ، ويحول دون انطباع جمال الايقاع ، وحسن التنغيم الذي يريده الشاعر . ان تجربة التذوق الشخصي توضح أن أي تفسير للنص ربما لا يغني عن العودة اليه بالذات .

اننا نرى ان اشد الاشعار اغراقا في الفلسفة ، لا تكتسب عمقا فلسفيا الا بمقدار ما تحقق من عمق شعري . فبيتا المتنبي اللذان اراد ان يعبر بهما عن أولوية السيف على القلم . وكون الاقلام خادمة للقوة ، ما كتب لهما الخلود ، لولا هذا الازدهار المثير لالفاظهما ، وهذا التوقيع المعجب لوزنهما ، فهو يقول :

حتى رجعت واقلامي قوائل لي	المجد للسيف ليس المجد للقلم
فاكتب بنا ابدا بعد الكتاب به	فنحن في دولة الاسياف كالخدم

ولنلاحظ الفرق بين الحكمة التي تقول : « عامل كل فئة من الناس بالاسلوب الذي تفهمه ، ولاتكن شديدا في وقت الرقة ، ولا رفيقا في وقت الشدة ، والا فالعاقبة وخيمة » وبين بيت أبي الطيب الذي يقول فيه :

(١) تييغم ، فان : المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا . ترجمة فريد انطونيوس بيروت ١٩٦٧ - ص ١١٤ .

ووضع الندى في موضع السيف بالعلا مضر كوضع السيف في موضع الندى

ان الحكم ذاته ، او ما يشبهه ، يصح على بيت ابي تمام :

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها تنال الا على جسر من التعب

ولنتامل في كلمة « بصرت » وكم تمكنت من تكثيف المعنى ؛ فهي توحي بالتامل في هذه الحياة ، وتدبر امورها ، ووعي احداثها ، وتشي بان الممدوح قد عرف هذه الحقيقة التي تفيد بان اللذة تنبع من خلال العمل والانجاز ، وان السعادة تشع من صميم الالم والمعاناة . ان الشاعر هنا تبين صلة المقدمة بالنتيجة ، وربط بينهما بلفظة واحدة هي « الجسر » الذي شبه به التعب . وبعد فربما اتضح من خلال نثري القاصر لهذا البيت أن الشعر يعبر أكثر من النثر ؛ فهو يعتمد التكثيف والتركيز ، وكلماته المعدودة تضغط على المعنى ، وتبعد ، في أغلب الاحيان ، فضول الكلام ، وتمنح الظلال التي قد يعجز النثر عن خلقها . انها تجعل الفكرة مورقة ، مزدهرة ، منغمة . واذا ماتساءلنا عن نغم بيت ابي تمام فاننا نراه قد اعتمد على حرفين هما التاء والراء ، فاصغ اليهما كيف يتواليان، ولكن بفواصل بينهما اشبه ما تكون بفواصل الزمن بين وحدات موسيقية ـ (بصرت ـ بالراحة ... ـ فلم ترها ... جسر من التعب .) انه سحر البيان ، وايحاء الايقاع ، وجمال التنغيم وروعة الصنعة .

هذا وقد عقد العقاد مقارنة ، في مطلع هذا القرن ، بين المتنبي ونيتشه ، وكذا بين المتنبي وداروين . ووجد أن المتنبي قد سبق نيتشه الى كثير من افكاره فهو يقول : « ومن الذي يعرف قول المتنبي » :

ومـن طلب الفتح الجليـل فانما مفاتيحه البيض الرقاق الصوارم

او قوله في هذا المعنى :

اعلى الممالك ما يبنى على الاسل والطعن عنـد محبيهن كالقبـل

او قوله :

اذا لم تجزهم دار قـوم مودة اجاز القنا ، والخوف خير من الود

ثم تغيب هذه الابيات عن باله حين يقرا قول نيتشـه في منشا الحكومـة مـن كتاب اصل الاخلاق .

« مما هو جلي بنفسه أن الحكومة إن هي الا جماعة من ذوي النفوس الضارية من أبناء العناصر المتآمرة الغلابة ، الذين تدربوا على الحرب والتدمير ، فلا يحجمون عن حط مخالبهم على اي ملأ يصادفونه من الاقوام الهائمين بغير قرار ، ولا نظام ، فيخضع لهم هؤلاء وان كانوا اكثر منهم عددا ... »(١) . وكذا نراه يعدد بعض افكار نيتشه في كتابه « هكذا تكلم زرادشت » تلك التي يرى لها امثلة في شعر المتنبي . وسبب هذه المقارنات يعود الى فهم خاص للشعر يقوم على اعتباره جزءا من الفلسفة !. انه لجميل حقا بل وضروري جدا ، ان يقرأ الشاعر الفلسفة ، ويلم بالوان الثقافات المختلفة ، ولكن الاجمل ، والاكثر ضرورة ، هو ان يحسن الشاعر استخدام هذه الفلسفة وهذه الثقافات استخداما فنيا يلذ للعقول ، ويروق للقلوب . ان عليه ان يحسن تحقيق شرط الادب . صحيح ان تلك المعارف تشحذ الموهبة ، وتصقل الذهن ، وتزيد الاطلاع ، ولكنها لن تخلق الشاعر ، ولم تخلقه قط ، فالشاعر الحقيقي هو من استطاع ان يصب فلسفته وفكره في قوالب او اشكال او صور ، مؤهلة للدخول في عالم الشعر ، وجديرة بان تستقبل في عرش الفن .

والحق انه يمكن ان يفهم استلهام بعض الشعراء والادباء بعض الافكار الفلسفية الاساسية ، او بعض نتائج العلم الكلية في قصائدهم ومبدعاتهم ، الا ان هذا الاستلهام مشروط بتحول هذا العلم وتلك الفلسفة من افق الفكر المجرد ، الى عالم الخيال والشعور والعاطفة ، « فاذا امكن ان ينظم الشعراء ذات يوم في المعاني الكلية التي ياتي بها العالم فلن يكون ذلك الا اذا توسلوا بالانفعالات التي تهيجها هذه المعاني » (٢) .

ان الاساس النظري الذي يمنح العاطفة حق الصدارة على الفكر في محراب الشعر ، ويدفع بالفكر المجرد والجاف الى ظل هذا الفن ، يرتد الى التحليل النفسي لكيان الانسان بعامة ، والذي انتهى الى انه مجموعة من الميول والاحاسيس اكثر من كونه آلة عاقلة . وقد ذهب رتشاردز الى ان الميل هو المحرك الاساسي لنشاط الانسان الحيوي ، وما العقل سوى الآلة التي يسند اليها تسويغ هذا الميل ، او التي ينبغي لها ان تستكشف سبيل تحققه . « فمملكة الفكر ليست هي الحاكمة ، وافكارنا تخدم ميولنا ، وحتى عندما يبدو عليها الفوضى ، فان ميولنا هي التي تكون في فوضى » .

---

(١) مطالعات في الكتب والحياة . ص ١٥٧ ــ ١٥٨ .

(٢) جويو ، جان ماري : مسائل فلسفة الفن المعاصرة . ترجمة سامي الدروبي . دمشق ط ٢ ــ ص ١٥٥ .

« ان بعض من يقرؤون الشعر ، وهؤلاء على الغالب لا يقرؤون الكثير منه ، مكونون بشكل لا يشعرون معه الا بالتيار الفكري . وقد يكون من السخف ان نشير الى ان هؤلاء يفقدون القصيدة الحقيقية » (١) .

وعلى العموم فليست غاية الشعر هي الاثارة الفكرية بقدر ما هي الاثارة العاطفية والفنية . والتهيج الذي تحدثه تجربة القراءة والتلوق ينقسم الى قسمين : رئيسي وثانوي . والفرع الثانوي هو الجدول الفكري في القصيدة والفرع الرئيسي هو الجدول العاطفي أو الحيوي فيها ، وهو الذي يتكون من حركة ميولنا . وما دام الشعر ، والفن بعامة ، هما صوت العاطفة وصبوتها ، بمعنى من المعاني ، فاننا نكاد نجزم بان كل نظم يخلو من تجربة شعورية عميقة ، ومن احساس عاطفي صادق ، يعد نظما ، لا شعرا حقيقيا . ولعل لزوميات ابي العلاء المعري ، بوصفها شعرا في الوعظ والارشاد ، وفي التامل الفلسفي ، يمكن ان تنهض شاهدا على الفرق بين النظم والشعر . ان ابا العلاء لم يستطع ان يوفر لنفسه باللذات برودة اليقين ، ونعمة الاطمئنان ، حينما كان يدعو الى العقل ، والولاء لهذا الامام !... وهو وان قال :

كذب الظن لا امام سوى العقـ ـــل مشيرا في صبحه والمساء

الا أنه عاد فقال :

اما اليقين فلا يقين وانما أقصى اجتهادي ان اظن واحدسا

ولعل حدوس ابي العلاء ، ونقمه في بعض القضايا الوجدانية ، هما اللذان مثلا جانب الشاعرية فيه ... ولربما لا نغلو كثيرا اذا قلنا ان مفاهيم برجسون عن الحدس كانت احد الاسباب التي دفعت بعض مؤرخي الادب لان يصنفوه مع الادباء بالاضافة الى كونه فيلسوفا مع العلم بان مفهوم تاريخ الآداب الاوربي يختلف عنه في أدبنا العربي . إننا نرى ان وصف حكيم المعرة بانه شاعر الفلاسفة ، وفيلسوف الشعراء لايعد امتداحا عظيما له ! ... فلو انه نعت بشاعر الشعراء او فيلسوف الفلاسفة لكان بحق فارس ميدان من الميدانين ، ولم يكن موقعه بين بين !... فهو في فلسفته الشعرية لا نراه يضيف جديدا الى عالم الفكر ، أو العاطفة ، او الجمال حينما يقول مثلا :

(١) انظر النقد : لمارك شورر وآخرين . ج٢ — ص ١٠٥ و ١٠٦ و ١١١ .

ان الانســــــام ليخطئو ن ، ويغفر الله الخطيئه .
كم يبطئون عـن الجميـــــ ـــل ، وما مناياهم بطيئه .

وعلى العموم فقد اتخذت العلاقة بين الفلسفة والادب في تراثنا العربي اطارا يختلف عنه في الادب الاوربي . ففي ادبنا القديم ، خاصة قلما تقـرأ فلسفـة في الشعر ، أو شعرا في الفلسفة ، واذا ما استثنينا اباتمام ، وأبا الطيب ، وابا العلاء ، وقلة غيرهـم من المتصوفة فاننا نطمئن الى القول : بان الشاعر العربي كان يمنح من قلبه اكثر مما يكد ذهنه . ولنا في البحتري خير شاهد على ما نذهب اليه ، ولنصغ اليه كيف كان يهاجم اولئك الشعراء الذين تبنوا المنطق ، وادخلوا القياس في شعرهم ، واوغلوا في اكتناه جوهر الاشياء . فهو يقول :

كلفتمونـا حـــــدود منطقكم والشعر يغني عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالـــ ـمنطق ما نوعه وما سببه !
والشـعر لمح تكفي اشــــارته وليس بالهذر طولت خطبـــه

فقد دافع البحتري عن ضعف ثروته الفلسفية ، وثقافته الفكرية ، ودعا الى ان يكون الشعر بعيدا عن التعمق في مفاهيم الفلسفة ، انه لمح أو لمع في سماء العقل ، وليس بؤرة فيه ... انه يكاد يقول ان شفافية الشعر وطراوته تعجز عن حمـل رصانة الفكـر المجرد وقساوته ... ولا يغيبن عن بالنا في هذا الصدد القول المأثور « ان اجمل الشعر أكذبه » . والحقيقة ان امرأ القيس وزهيرا ، وحسانا وجريرا وبشارا وغيرهم لم يكونوا، في اغلب الظن ، متضلعين في مفاهيم الفلسفة ، ولا متعمقين في علوم المنطق والقياس ، ومع ذلك فقد خلفوا لنا اجمل الاشعار !. ولعل شوقي ضيف كان مصيبا عندما اشار الى هذه الظاهرة ، في معرض حديثه عن تأثير الفكر الفلسفي اليوناني في الشعر العربـي اذ قال : « ولعلنا لا نخطيء اذا قلنا ان مياه التفكير اليوناني دخلت النهر العربي ، ولكنها استمرت في كثير من جوانبه تجري مع مياهه جنبا الى جنب ، وقلما اختلطت بها . قد تختلط في بعض المناطق ، ولكنها سرعان ما تعود الى الانفصال . »(١) .

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي . القاهرة ١٩٦٩ . ط ٧ — ص ٣٣٤ .

في حين اتخذت هذه العلاقة في ادبنا المعاصر ، وشعرنا الحديث على وجه الخصوص شكلا مغايرا ، فالفكر في شعر أمثال أدونيس ، والبياتي وأنسي الحاج ، وغيرهم لايساير تلك الصورة القديمة التي ألفنا اليها ، ولا يحذو حذوها ، بل يوازيها . ان شاعر اليوم الذي هبت عليه رياح العصر ، واتصل بحضارة الغرب وعاش في عصر المثاقفة، أصبح أكثر ثقافة ، وأشد انخراطا في تيارات الفكر ، ومذاهب الفلسفات الكبرى .

هذا وقد انشعبت هذه العلاقة في الآداب الاجنبية الى اتجاهين متباينين :

الاول : ضمن فيه الادباء فلسفتهم في الحياة والناس والكون انتاجهم الادبي .

وقد مثل هؤلاء جان بول سارتر الذي بث آراءه الفلسفية في مؤلفاته الابداعية . وفيما عدا كتابه الوجود والعدم ، فاننا نجد ان اسهامه في الفلسفة محدود . وكذا يصح القول عن البير كامو ، وغبرييل مارسيل .

الثاني : وتميز انصاره بالاعراض عن عرض فلسفتهم وافكارهم في مؤلفاتهم الادبية وفهموا الشعر على انه أقرب الى الشاعر والعواطف منه الى الفلسفة والافكار . وقد سخر جورج بوس من الاتجاه الاول في محاضرة له عن الفلسفة والشعر عندما قال : « تكون الافكار في الشعر عادة ممتهنة ، وغالبا زائفة ، وما من أحد تجاوز السادسة عشرة من عمره يجد أن قراءة الشعر لمجرد معرفة ما يقوله تستحق منه أي جهد . »(١) وكذلك فقد وصف الشاعر الالماني هلدرلن نظم الشعر بانه « أكثر المشاغل براءة »(٢) وذلك في رسالة بعث بها الى أمه . وليس لنا أن نفهم من البراءة انها استهتار بتقنية الشعر ، فالشاعر الممتاز هو الذي يخفي جهده ومعاناته في فنه ... ولكن البراءة هنا تعني انها غاية فعل حر لا يهدف الى مزيد من الجد والوقار ! انها أشبه شيء بفعل طفولي بريء ينفر من ان ينظر اليه وفق مقاييس افعال الرجال الكبار ، او ان يحاسب محاسبة هذه الافعال .

---

(١) نظرية الادب . ص ١٤١ .

(٢) انظر هيدجر ، مارتن : في الفلسفة والشعر . ترجمة عثمان امين . القاهرة ١٩٦٣ . ص ٧٩ .

وفي انكلترا شن (وردزورث) الشاعر الرومانتي حملات مستمرة لصالح الاحساس والعفوية ضد العلوم والفنون العقلانية ، وها هو ذا يقول :

نبضة واحدة من غابة ربيعية
كفيلة بان تعلمنا عن الانسان
وعن الشر الاخلاقي وعن الخير
اضعاف ما يستطيع ان يعلمنا كل الحكماء .

كفاكم علوما وفنونا
اضربوا صفحا عن هذه الاوراق العتيقة
واقبلوا ومعكم قلوبكم
التي ترى وتتلقى (١) .

ففي هذه الابيات نقع على دعوة صريحة الى فهم الشعر على أنه يحاكي الطبيعة ببساطة وسذاجة وبراءة ، وأنه لا يفهم الا على أنه صدى الاحساس وثمرة العاطفة التي تفيض عن القلب . ويستطيع المرء أن يستشف أن سوء فهم الشعر والحط من قدره ، يعود في جزء منه الى الاقدام عليه لمعرفة ما يحويه من افكار فحسب ، والى المبالغة في تقدير أهمية الفكر فيه . لقد رأى ت. س اليوت « أنه لا شكسبير ولا دانتي قاما باي تفكير حقيقي !... » ومن هنا فهما شاعران ، وليسا فيلسوفين . ان الفيلسوف يحاول أن يخلق المعنى ، وأن يستنبط القانون ، وأن يفسر الظاهرة ، بينما يسعى الشاعر الى خلق الحساسية ، والى اثارة شعور ما ازاء هذا المعنى أو ذاك ، وتجاه هذه الظاهرة أو تلك . الاول ميدانه عالم الافكار ، والثاني مجاله ساحة الاحساس ، الا ان هذين المنهجين ليسا متوازيين لا يلتقيان ؛ بل هما متداخلان ، والعلاقة بينهما علاقة تاثر وتاثير ، فالشعراء يلهمون الفلاسفة كما يلهم الفلاسفة الشعراء .

واذا ما انتقلنا من الجزء الى الكل نرى أنه يجمل بنا ان نفرق بين الاثر الفلسفي ، والاثر الفني : فالاثر الفلسفي يقوم على الفكر الذي يغذيه ، والذي هو لحمته وسداه ،

(١) الخطيب ، حسام : الادب الاوربي . دمشق ١٩٧٢ . ص ١٥٢ .

وهو لا يقيم بموازين جمالية أو فنية ... انه من طبيعة اخرى . اما الاثر الادبي فاثر خيالي ، قائم على الابداع ، ممتاز بميزات تظهره على غيره ، تتعلق بنسجه وانسجامه ، وبلغته ومغزاه ، وباشياء اخرى كثيرة . ولقد عقد (هو) مقارنة بين العمـل الابداعـي ، والبحث الفكري البحت فقال : « فالعمل الخيالي يظل عملا خياليا مهما انخفض مستواه، اما البحث المدرسي او الفلسفي ، او ما الى ذلك ، فلا يغدو ادبا خياليا الا باظهار صفات ادبية على درجة استثنائية من الرفعة ـ صفات لا تكون واردة في غرضه الاصلي الا اذا تشددنا في النظر اليه . »(١) .

ان الشعر والادب بعامة ، لا يسأل عن عمق الافكار التي فيه ، ولا حتى عن صدقها او كذبها ، فغالبا ما تزيف الحقائق لصالح ميل نفسي ، او غرض جمالي او فني ، ولكن الذي يبرر بيانات الشعر الزائفة ويجعلها تاخذ مشروعيتها هي أنها « شكل من الكلمات يبررها تبريرا كليا اثرها في اطلاق دوافعنا او تنظيمها » .

ان المتوخى من الشاعر أن يشعر بالافكار ، لا أن يفكر بالمشاعر ، بمعنى أن عليه أن يعبر عن المعاني بتقنية مثيرة ، اكثر مما يتعمد الايغال في التحليل العقلي ، أو يتقصى جوانب الفكر الغامضة . وقصيدته المبدعة تقاس جودتها بمقدار ما تزيد من ساحة الحساسية الفنية ، وتغني حدود الخبرة البشرية ، وتوسع مفهوم التجربة الانسانية ، وربما كان غني عن القول أن هذه الوظائف ، أو المزايا للادب تتوفر او تضمحل عند شاعر دون آخر . وبناء على ما تقدم ، فليس الفكر وحده هو الذي يمنح القصيدة قيمتها، او القصة مكانتها ، أو المسرحية منزلتها ، بل قدرة كل منها على اثارة تعاطفنا مع ما تحتويه من المعاني والاحاسيس معا ، وعلى حملنا على الاعجاب بالاثواب التي اكتستها هذه المعاني وتلك المشاعر .

ان المقولة التي تفيد بان الشعر اكثر فلسفة من التاريخ صحيحة تماما ، اذا ما عرفنا أن الشعر لا يتناول الماضي فحسب ، بل يتجرأ فيقتحم خبايا النفوس وزواياها المظلمة ، واذا ما فهمنا أن ميدانه الفسيح يمتد ليتسع للتعبير عن جميع تجارب البشر ومصائرهم وعواطفهم وتطلعاتهم في كل آن ومكان . انه يعبر عن أدق المشاعـر ، ويعانـق كل ما هو خالد ومقدس في نضال الانسان للوصول الى الحقيقة والحرية والسعادة .

(١) مقاله في النقد . ص ٧٣ .

٤

اما المستوى الاخير من علاقة الفكر بالشعر ، فيتصل بوجود موقف فكري للشاعر ، او مذهب سياسي يعتنقه ، وقد طالبت بعض المناهج النقدية بالالتزام بمذهب ايديولوجي ما ، وبان يصدر الاديب في مبدعاته من خلال مفاهيم هذا المذهب ، فهي اذن تهتم بالمضمون، وتعرض عن الشكل ، ونصيرها لايقرأ الاثر الفني الا ليعرف أين يقف من الايديولوجيات المعاصرة ، وهو يتساءل عما يريد ان يقوله الاديب .. والحقيقة ان هذا الاتجاه قد تمت الاشارة اليه بشكل غير مباشر من خلال ما تقدم ، ولكن ما يضاف هو أن الباحث ، فيما نرى ، يجد نفسه محوطا بحدود ضيقة جدا اذا ما قصر تذوقه على انتاج أولئك الذين تبنوا موقفا فكريا معينا . ولاتعني هذه الملاحظة انها دعوة الى عدم التمذهب ، بمقدار ما تعني ان يستقبل المتلقي الفن والادب على أنهما كذلك ؛ لا على انهما بوق للدعاية لمذهب سياسي أو اجتماعي محدد . فالادب من حيث هو ادب ، له كيانه المستقل ، وشخصيته المتفردة . ولنا نحن بعد أن نفهم هذه الشخصية وهذا الكيان ان نضعهما في سياق ما . ولكن يجب الا ننسى ان أهم ما يميز الادب هو عنصر الاثارة الذي يفيض عنه كما يفيض الضوء عن الشمس ، والشذا عن الزهرة . ثم ان العبقرية العظيمة لا يمكن لها ان تكون بمعزل عن مشكلات الانسان والكون الكبرى ، الا أنها كذلك لا يمكن لها أن تنمو وتزدهر الا في جو مشبع بالحرية والانطلاق . لا في بيئة من الكبت وتضييق الخناق .

ان السطور السابقة لا ترمي الى أن يكون الشعر مجردا من رسالة يؤديها ، ولا تدعو الى صراخ العاطفة البحت الذي لا يستند الى اي أساس عقلي او اجتماعي او اقتصادي ، بل تدعو الى ان تكون الفكرة المعبر عنها والغرض المراد ابلاغه قد ابتعثا من نبعة القلب ، وتفجرا من محيط الاحساس الصادق ، لا المصطنع او المتكلف . اننا باختصار نود للشاعر ، والمبدع عامة ، أن يحترق بنار تجربته ، ويكتوي بحرارة موضوعه، لينتج لنا ما يدفعنا الى التعاطف ويجعل اذعاننا لتذوق فنه له ما يسوغه . اي عليه ، بعبارة أخرى ، أن يشعر بذلك الانفعال الشعري ، وتلك الرعشة العقلية اللذين اشرنا اليهما في مقدمة هذا المقال .

اننا نأنف من القول ان الشعر زينة تصحب الوجود الانساني او حماسة عارضة ، أو تسلية مؤقتة ، فهو ما وصف بانه اكثر فلسفة من التاريخ الا لانه يعبر عن المستقبل ، وعن مصير الانسان وعن كل نوازعه وطموحاته . فالدعوة اذن الى صدق التجربة ، وعمق المعاناة تنسجم مع طبيعته ومغزاه ، حتى وان حملت الشاعر عبئا قد يفر منه الكثيرون .

مصادر البحث :

١ ــ مارك شورر وآخرون : النقد ــ ٣ أجزاء . ترجمة هيفاء هاشم . دمشق ١٩٦٧.

٢ ــ ڤاليري ، بول : الخلق الفني ، تأملات في الفن . ترجمة بديع الكسم . دمشق.

٣ ــ هو ، غراهام : مقالة في النقد ، ترجمة محي الدين صبحي ، دمشق ١٩٧٣ .

٤ ــ اوستن وارين ، ورينيه ويليك : نظرية الادب ، ترجمة محيي الدين صبحي . دمشق ١٩٧٢ .

٥ ــ جوبو ، جان ماري : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة سامي الدروبي . دمشق . ط ٢ .

٦ ــ هيدجر ، مارتن : في الفلسفة والشعر ، ترجمة عثمان امين . القاهرة ١٩٦٣ .

٧ ــ تيبغم ، فان : المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا ، ترجمة فريد انطونيوس . بيروت ١٩٦٧ .

٨ ــ الخطيب ، حسام : الادب الاوربي ، دمشق ١٩٧٢ .

٩ ــ الشمعة ، خلدون : النقد والحرية ، دمشق ١٩٧٧ .

١٠ ــ العقاد ، عباس محمود : مطالعات في الكتب والحياة ، القاهرة ١٩٢٤ .

١١ ــ ضيف ، شوقي : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، القاهرة ١٩٦٦ ــ ط ٧ .

رواد رواية المستقبل

أنايس نن
ترجمة: محمود منقذ الهاشمي

ان عبادة الوصف المباشر التي أضفت على أدبنا ذكورة زائفة قد جعلت النقاد جاهلين بالكاتبات . فثمة أحوال واحاسيس تتحدى أبنية اللغة قد أنشأتها الكاتبات ببراعة . وقد ذهبت « مود هتشنز » في التجربة الحسية أبعد من معظم كتابنا الذين يحتذون نموذج « الدراجة النارية ✻✻ » لقد وصفت الاحوال المعقدة والفاتنة للجسم والعقل . وهي تقدم بذلك توحيد المهارة ، والجرأة ، والفطنة ، والحيوية البريئة والصراحة . وليس فيما تكتبه سطر خامل أو لا معنى له . ان لها أحاسيس متيقظة ، وهي دقيقة في تصوير الانفعالات ، وكاملة الاستجابة للتجربة التي قوّاها التخيل والابتكار.

وبعض الآباء عندها يشبهون الآباء في رواية كوكتو « الآباء الرهيبون » .

والمراهقون في كتابها هم الذين يحملون عبء الاستبصار . انهم يرون ، انهم يعرفون . وكتبها ليس صراعا بين البراءة والشر بل بين الوعي والرياء . والبالغون عندها مراؤون . ورواياتها هي بحث عن الحقيقة ، وهذه الحقيقة يعبر عنها اولئك الذين هم في مقتبل اعمارهم . ان اعمالها فريدة ، غنية مفعمة بالذكاء الناشط والحيوية . انها جديرة بالاعجاب والتقـــدير .

✻ الهوامش المرقمة من وضع الكاتبة ، والهوامش الاخرى من وضع المترجم . وهذا البحث الذي ينشر أول مرة مترجم من الفصل السابع في كتاب « رواية المستقبل »، وقد سبق للمترجم أن نقل الى العربية بحثا آخر منه في عدد ١٢ تموز ١٩٧٨ من « ملحق الثورة الثقافي » .

✻✻ نموذج الدراجة النارية : اشارة الى عبارة وليم غوين « جلد الذكورة الزائفة للدراجة النارية » التي يهزأ فيها الكتّاب الذين يحسبون أن الوحشية والفظاظة هما رمزا الذكورة والرجولة .

في روايتها « يومية الحب »(١) يهب التأكيد الشخصي القوة الجسدية :

(استفدت هذا الصباح من الإثمار . قطفت توت الارض ، أو بالاحرى انتزعت توت الارض . انه صيف هندي* وضبابي ، يمطر فيه الرذاذ الدافيء الذي يلطف الجهة اليسرى من الحديقة محاولا ان يطيل نموهـا دون أن تتوفر له الطاقة ، للمطالبة بجو اشد برودة ، أو حتى اشـد حرارة أو تحليقا . وتوت الارض قد نبت بسهولة ، وهو ناضج ، شهي ، ولكنه لا يجلب الحماس . رفعت قبضة منه الى فمي ، واعليت ذقني ، وبكسل شديد في المضغ ، وبرقة وضعف في الالتهام والعض ، دفعتها الى اسفل فمي بلساني وكانت عصارتها ، كما اظن ، بحرارة جوف فمي ، وانا لم اشعر إلا انني أصنع توت الارض نفسه ، والضغط يستلزم المقاومة ، ولذلك اختفى التوت . انه اشبه برائحة العطر في فمي . اردت المزيد منه ولكن على أن يكون متنوعا ، فلست على عجل . انتزعت عشر توتات ، أجمل من السابقات ومختلفة الالوان ، وفصلتها عن القضيب الصغير لكل منها وعن وقاحة ذلك المشهد العاري الذي يجثم في رأسي ، وماكدت افكر في غير ذلك ، حتى نفذت خطة حسية خامرتني قبل لحظة ، خاسرة شيئا من البهجة . دحرجت التوتات العشر في لساني ، واجلستها على الحواف ، ثم رفعت الحفنة الجميلة الى السرداب ، السرداب الاحمر ، وعصرتهـا بنعومة ، وكان لكل منها اللون نفسه ، وحتى الضباب كان قرنفليا .. (انه نوع من الانحلال العذب ، والحاجة الى الشد ، وعـدم التردد) (ص ٣ ـ ٤)

ولهنري ملر في « الربيع الاسود » فصل سماه « الى حياة الليل » هو اشد اعماله سريالية . « ان عقلي يبحث عبثا عن ذكرى هي اقدم من اي ذكرى » . انه يستخدم

(1) Maud Hutchins, Diary of lOve (New york : New (1) Directions Pub. Corp ., 1950) . p. 3 , (New york . pyramid Publications , Inc. , Paperback 1959) p. 5 .

* الصيف الهندي : فترة تتميز بدفء الجو او اعتداله في أواخر الخريف أو أوائل الشتاء .

الصور الحسية ، والصور المألوفة ليقوم برحلة ليلية ما . « على جسر بروكلين وقفت وقوف المنتظر العادي للاوتوبوس الكهربائي لادور حوله ... » ويبدأ تسمم الكلمات والصور ، ويستخدم الكلمات والصور المتناخرة ، فتتكون رحلة سكرى الى الاخيلة الجامحة الغريبة . « انها جزيرة العقل الارنبية » . انها ليست ليلا ولانهارا .

بدأ الفصل بمحاكاة ساخرة لـ « منزل سفاح القربى » وانهاه بتجربته الخاصة ، دامجا الاحلام بالاختراعات . وقد كان اعتراضي عليه في حينه انه كان بالغ الواقعية لان الصور في الاحلام لاتكون متماسكة جدا ، وانما تكون متوهجة ، مضيئة ، شفافة . وشعرت انئذ انها تفتقر الى سر الحلم ، الى ولادته التصفية ، وصوره نصف المنتهية . الا انني اليوم ادرك ان كلا منا ، حسب مزاجه واسلوبه ، سوف يصحبه الى العوالم الليلية التي تتخيل العناصر الفيزيقية ، وان هنري ملر اوثق ارتباطا بـ « هيرونيموس بوش » و « دالي » منه بـ « بريتون » . ولكي يكتب عن الاحلام حول العالي الى وطيء وصور زاحفة ، ولكنها كانت محتويات العالم الفيزيقي الذي اعاد تركيبه ، ولم تكن تجربة ميتافيزيقية ، بل صورة فيزيقية عمرها النور ، الذي هو اشعة اكس التي تجدد الترتيب الفيزيقي .

ويعالج جرزي كوزنسكي في « الطائر الملون » الوحشية والعنف الكامنين في الكائنات البشرية . ولكنه لايصفهما باستمتاع منحرف ، او الافتتان بالسادية شان « ترومان كابوت » في « الدم البارد » . انها سادية عضوية ، لاتنفصل عن فترة من التاريخ ، مرحلة من الاضطهاد وآثارها على طفل السابعة . وجانب من قوتها هو انها مرحلة حقيقية في التاريخ ، واقعة ، ماساوية ، يرويها شاعر ، باسلوب عظيم الجمال والاصالة ويحتكم الى الذكاء . ومن جديد ، وكما في « آكل لحم البشر » او اعمال جينه ، نجد التعبير الفني بعمق التجربة .

(اختار « لخ » اقوى الطيور ، فقيده بمعصية ، و ... طلى جناحه ، وراسه وصدره بالوان قوس قزح حتى اصبح اشد ترقشا وحيوية من باقة من الازهار المتوحشة .. ثم ذهبنا الى الغابة الكثيفة . وهناك اخرج « لخ » الطائر الملون وامرني ان امسك بيدي وان اضغط عليه بخفة ، وبدأ يغرد ويجذب انتباه سرب من النوع نفسه كان يطير

بعصبية فوق رؤوسنا . وسمع أسيرنا صوت السرب ، فمط نفسه نحوه مفردا بصوت أشد ارتفاعا ، وكان قلبه الصغير الحبيس في صدره الذي لون لتوه ، ينبض بعنف . وعندما تجمع عدد كاف من الطيور فوق رؤوسنا، اشار الي لخ ان أطلق الاسير . فحلق سعيدا حرا ، فكان قطعة من قوس قزح تواجه ستارة الغيوم ، ثم اندفع الى السرب البني الذي ينتظره . وكهلت الطيور لحظة . ودار الطائر الملون حول السرب من نهايته الى نهايته ، محاولا عبثا أن يقنع عشيرته انه كان واحدا منها . ولكنها لانبهارها بالوانه المتألقة ، طارت حوله غير مقتنعة . واراد الطائر الملون ان يقترب ويقترب فحاول بحماسة أن يدخل في صفوف السرب . وسرعان مارأينا بعدئذ كيف أخذ أحد الطيور ينحرف عن السرب استعدادا لهجوم ضار ، وتبعه الواحد بعد الاخر . وباختصار فقد الشكل المتعدد الالوان مكانه في السماء وسقط على الارض ... عندما علمنا اخيرا ان الطيور الملونة كانت في العادة ميتة . »(٢)

ان الطائر الملون رمز لما يحل محله طوال الكتاب . انه اضهاد احد الانواع للنوع البشري ، ولكنه في معظم الاحيان اضطهاد ضمن النوع نفسه لمن يبدو غير منتم اليه .

وتشتمل كتب وليم غوين كافة على مدلولات القصيدة وعلى توحيد شامل بين النثر والشعر ، والشعور واللاشعور . انه يثري نثره بايقاعات الشعر وجوه .

وفي قصة من مجموعة القصص القصير ة « وجوه العشيرة الدموية » ثمة مثال(٣) على الجو السحري الذي يبدعه :

« عندما جلس على سريره ، ملتصقا بهذا المكان الذي حدث فيه الحلم ، فكر كيف اشاع يوم الحصان الميت معنى الموضوعات الهائلة

---

(٢) Jerjy kosinski , The painted Bird (New york : Pocket Books , Inc ., 1963) P. 157 .

(٣) Goyen, Faces of Blood kindred (New york : Random House , Inc ., 1963) , P. 157 .

الساقطة ، كسقوط الابنية في الشوارع ، والجسور في الانهار والتماثيل في الساحات العامة ، وحتى الذكرى الصغيرة للنهار قد انهاها العث بمعنى الطيران الهش ووميض البثور الصغيرة والرعشات . فسار « كين » هاربا من غرفة الفوضى المتزايدة ، والعنف ، وعلى الرغم من أنه قد عاش فيها ، فقد كانت وطأة حياته السرية ثقيلة ثقل الصخرة الساقطة ولاشيء، لاشيء سيتبثق عنها أو يبعثها من جديد ، على الرغم من انه عرف ان العنف واهن وان الوحشية هشة . ولكنه رأى ، في غرفته الان ، ان التوازن يتصارع ، وان هيئة من الخارج ، في العالم ، ومن الداخل في الحلم ، في حالة انهماك . وعرف الان من جديد ، أن ثمة رابطة بين مايحدث في العالم اليومي وفي الذهن الحالم الذي يمسك بالصور الخفية . لكان الحياة كانت منتشرة على كل من الحاجز الداخلي والجدار .

والآن شعر ان الحلم قريبا منه قرب الجسم من السرير ، فشعر ببهجة الحب . وفكر اننا لانستطيع أن نصدق كيف تسير كل الاشياء معا نحو معنى من المعاني الواضحة في جوهرها ، لانستطيع أن نصدق . فالحياة الانسانية تبدو فجأة مؤامرة تختبرنا بالاشياء الصغيرة او غير المحدودة وهي مؤامرة تستخدم الحوادث والصور لتعيدنا الى البداية من جديد .)

وخلافا لـ « ترومان كابوت » نضج وليم غوين دون أن يخدع حساسيته ، فاصبح اقوى منه دون أن يطوق الخصائص التي جعلته انسانا حاد الذهن ، قادرا على أن يمس المعاني الاضافية في العلاقات دون أن يدمرها . ان النضج التوازن المنسجم للحساسية هو خاصية نادرة في ثقافتنا ، لانها لا تملك عادة طاقة البقاء .

ولكل كتبه اثر دائم مستمر . ان « منزل التنفس » و « في البلد الاقصى » و « الروح والجسد » هي جميعها كتب ذات خاصية متينة نادرة . ان لها أنغامها المميزة وجمالها المرن .

اعمال مارغريت يانغ

كل ما قلته حول الكتابة ، وكل ما قدمته من موقف ، ونظرية ، وتقنية ، واقتراحات وايحاءات ، يمكن للمرء أن يتعلمها من أغنى المصادر على الاطلاق ، وهي اعمال مارغريت يانغ . ان أعمالها تمثل الغذاء الذي يحتاج اليه كل كاتب شاب . انها خصبة ومثمرة الى ما لا نهاية ، وهي تطور التداعي الحر ، والمونولوغات الداخلية ، وتسمو بالواقع السيكولوجي الى أرفع درجة . انها موسم دائم للصور ، العميقة والهزلية .

وقد نفذ وليم غوين(٤) الى جوهر روايتها « مس ماكينتوش ، ياعزيزتي » افضل من اي كاتب آخر :

(انها ملحمة عملاقة ، خرافة هائلة ، رحلة متشردة ، بحث فاوستي، وهي عمل من الجمال والاهمية المذهلة ... ان الآنسة ماكينتوش الفارقة منذ زمن بعيد هي « الحقيقة » عند فيرا كارتويل ، التي يرتبط مونولوغها ذو المد والجزر ببحثها عن تلك الحقيقة . وكانت الآنسة ماكينتوش ذات الانف المكسور والراس ذي العلامة البيضاء « امرأة حساسة صادقة » قد تحدثت بالامثال السائرة والبديهيات الى الشابة التي في عهدتها . كانت مربية الراوية المسافرة ، التي كانت امها تهيم بالاحلام الحمقاء الافيونية في المنزل الساحلي ذي الطراز الباروكي في « نيو انغلاند » بين الضيوف والاصحاب الوهميين الذين « تحلم » بهم . والآنسة ماكينتوش حقيقة عارية الصدر غير مزينة ؛ حقيقة غير محجوبة الرأس ؛ لقد تخلى الوهم فيها عن شعره المستعار وصدره الزائف . وقد نشأت من الارض الحقيقية في « ميد وست » و « هوات تشير » و« ايووا » . اما البيئة الصميمية لفيرا كارتويل فانها الوهم ، والخداع ، والخيال الجامح . انها تحارب الاناس الحالين ؛ ولكنها عندما تتحول عن الوهم فانها لا تقابل من جديد غير الوهم . وتصرخ فيرا كارتويل وهي مسافرة الى نوع من العالم

(٤) Goyen , review of Marguerite young , Miss Macintosh , My Darling , the New york times Book Review , September 12, 1965 .

الفارق ، باحثة عن عزيزتها الحقيقة : « ماذا علينا ان نفعل عندما نشعر اننا بالوهم نقابل الوهم ؟ » وعندما تسير الآنسة ماكينتوش في البحر ذات يوم ، متخلية عن ملامحها وأدواتها على الشاطىء ـ شعرها المستعار ، وصدرها الزائف ، ومعطفها الواقي من المطر ، ومظلتها السوداء ـ تبدأ فيرا كاردويل البحث عن حقيقتها الفارقة التي كانت ، في جوهرها الساخر ، وهما . هذا هو الموضوع والخلفية لهذه الرواية الكاسحة الرفيعة ، الانتاجية على نحو لا ينضب ، التي ينطلق وراءها باستمرار ، وصفحة اثر صفحة ، احمال واحمال من الصور التي تولد الصور ؛ وفهرسة دقيقة ، وبيانات ولوائح بالوقائع ، والنبتات ، والعقبات ، والشعارات ، والجغرافيات ، والطيور ، والانهار ، والمدن القديمة والحديثة ، والملوك والسلالات الحاكمة والآثار . انها تقتحم الاخيلة ، والصور ، والاستعارات ، والحذلقات ، والغرائب . وتفصيلات الشخصية الواقعية تتواشج فيها الاوصاف المحكمة مع المجازات الكثيرة ، ومع التموسقات ، والتعبيرات الحماسية ، التي تتدفق وتدوي وتبحر حول نفسها في جلبة مخيطية . ان قراءة هذا الكتاب الذي تكتنفه الاسرار تتم عبر الافتتان والنوم المغناطيسي ... والمقاطع السلسة ، المتنامية ، التي تعتمد على هذه الكائنات الاربعة ومغزاها الاساسي ، هي مقاطع منتجة ، مثمرة ذلك انها من اشد مقاطع النثر التي قراها هذا القارىء خلال مدة طويلة غنى ، وتعبيرا ، واصالة وايحاء شاملا ... ونادرا ما تقتحم الرواية الامريكية عالم الغناء ، والقوة والنشاط المتزايدين والزينة العضوية . وبدلا من ذلك فقد تقلصت ، او التزمت نفسها باصغر الصرخات والتعابير واشدها امانا ، وبالشكل الحسن والتصوير المدروس من قبل للتجربة الانسانية ... وفي « مس ماكينتوش ، يا عزيزتي » نفاجا بضجيج قوي وعميق ، بصيحة من ملء الحنجرة ، بادب منفسح وجريء يجعل معظم كتابنا الذكور المرموقين يبدون كجماعة « الدراجة النارية » محاولين ان يثبتوا نوعا من الذكورة الادبية ... ولكي تحلق « مس ماكينتوش ، يا عزيزتي » في المجال العالمي ، فقد رسخت نفسها في الواقع الامريكي) .

لقد بدات مارغريت يانغ شاعرة ثم نشرت الشعر في النثر في « مس ماكينتوش ، ياعزيزتي » وهي رواية يمكننا ان نقارنها بالسمفونية ، انها تعالج الهواجس التي تنطلق مديدة ، متنامية ، ومثلما تحدث في قدرنا ، تحدث وتتكرر كالحياة المليئة بالتكرارات ، والدورات ، والمد والجزر . ويمكن ان نقارنها بالمحيط ، الذي هو الرمز المميز للاشعور . وهي تأخذ مكانا ، يولد ، وينمو ، ويعيش تحت الشعور ، انها كتاب محيطي ، ذو مونولوغات تتموج مدا وجزرا .

ان الموضوع المتردد هو هذا الغوص في اللاشعور والصعود المتجدد بطرق تجمع الحقيقة والوهم في نقطة التقاء ، ثم الغوص من جديد لمزيد من الاستكشاف . وصورة « الغرق » هي واحدة من الصور المفتاحية . والليل يجلب الانتشار ، والنهار يجلب الوضوح الشديد والتحديد . والبحث هو عن التمييز بين الحقيقة والوهم ، والنتيجة الفلسفية هي انهما لا يمكن ان ينفصلا ، ومن الوجهة الرمزية تختفي كل من الشخصية الواقعية والشخصية الوهمية في اللحظة التي يوشك فيها المرء أن يحددهما .

لقد برهنت مارغريت يانغ على شرعية الاحلام ، وقوتها ، وخداع المظاهر ، وارتباك التماثل ، وتعدد النفوس التي تتعقد حول الموضوع الكلي .

« قد تكون كل الاشياء وهما ـ هذا الصياح ، هذا التغضن ، هذا السقوط ، هذا التلاشي ، هذا الوحي العميق ... »

ان المفهوم الميتافيزيقي الذي يرى ان للحياة معنى اعمق مما وصل اليه المادي (كامو) من أن العالم غير معقول وخال من المعنى . فالاحساس بالعدمية قد نشأ من قبول ما نراه فقط ورفض ما يقع خلف المظاهر . وما نراه قد تغير بما نشعر به . فتغير المزاج يشبه الاضاءة في المسرح . والبحث عن الحقيقة في عالم من الوهم في « مس ماكينتوش ، يا عزيزتي » هو بحث ميتافيزيقي ينتهي بقبول انهما لا يمكن التمييز بينهما لانهما كامنان في لاشعورنا ، جوهريا ، وأننا نرى العالم من خلال موشوريه .

وفي باريس ، قبل الحرب كانت « نادجا » لـ « اندريه بريتون » رمزا للمرأة التي امتثلت للاشعورها امتثالا كليا وتحدثت بلغة لامعقولة وواضحة جدا للشاعر . وثمة نوعان من الناس الذين يحرزون التحرر الكامل من النماذج التقليدية : الشاعر ، الذي هو قادر

على رؤية ما وراء الاقنعة ، والجنون . وحتى الفلاسفة قد اعتبروا المجانين اناسا قد ارادوا الهرب من الحياة العادية . ومن الاعتقادات القديمة أن المجانين قد مسهم الالهام ، وانهم كانوا في معظم الاحيان أهل نبوءة وحكمة . وفي العصر الاشد علمية عرفنا ان اولئك الذين انقطعوا عن الاحتكاك بالواقع الخارجي قد حققوا باللاشعور رؤى رائعة في بعض الاحيان تصل الى أشد شواطىء المعرفة جموحا ، وهي ذات صلة باولئك الذين لا يتصلون الا بالحياة العادية .

وكان أنطونن ارتو هو الكاتب الكثير الرؤى بين السرياليين . ولم يكن جنونه هو الذي منحه مثل هذه القدرات ، ولكن الجنون هو الذي فصله عن اسرته ، وزوجته ، واصدقائه، وأولاده ، ومنزله ، ومهنته ، وتركه في عالم مجرد ، لا يقابل الا خياله وحدسه . والشعراء الآخرون لم يذهبوا بعيدا مثله . فاندريه بريتون يلاحظ « نادجا » ولا يجعلها مجروفة بالاخيلة الجامحة . والآخرون يودون أن يوصدوا الابواب في وجه الوضع الصارخ ، الملح ، المطالب باجتياح العالم الخارجي بالمخدرات ، ليتاملوا عجائب العالم الفيزيقي ، والاحلام ، والاخيلة ، والرؤى ، واحلام اليقظة . ان حرالة الاحلام ، والكتابة من اللاشعور هي الادوية التي أصفها . وكل شخصية في « مس ماكينتوش ، يا عزيزتي » هي في وقت أو آخر ، غائصة في مياه اللاشعور التي تجدد الحياة . والام هي رمز للوهم لانها تضطجع على السرير وتدخن الافيون مناجية الاشخاص الوهميين الذين يزورونها ، مازجة الذكريات بالهلوسة ، والاحلام بأحلام اليقظة . انها أوضح حالة يمكن ان يتبينها المرء . ويبدو الآخرون غير حالمين ، ولكن حين يتقدم الكتاب تصبح حقيقتهم موضع جدل . والطفلة خائفة من أن تنجر الى رحلات أمها الليلية ، وتبحث عن الاطمئنان في رمز المربية العملية ، الآنسة ماكينتوش ، التي هي حقيقية . انها تتحدث عن الحس المشترك ، وهي منتظمة ، عادية ، واليفة .

أولا ، سوف ندع أنفسنا في الحلم الافيوني عند الام :

(كانت امي غافلة عن حقيقتي اللحم والدم ... لم تثق أمي باحد ، ولم يكن يفاجئها أي شيء تظهره التحولات ، أو التنقلات ، أو تغيرات الشكل ، أو أي شيء يحدث ، أي شيء ينقلب ، ولان أحلام الافيون تطوقها فقد كانت خلوا من اية دعامة من دعامات القوة ، فلا زهرة عندها لم تذبل في آخر الامر ، ولا صوت لم يضعف . وقد سلمت دائما بان

الاشياء ليست ما تبدو ، وأن كل الاشكال يجب أن تغير هيئاتها ، وأن كل الاشخاص يجب أن يتحملوا ، وقد كان حتى للاشخاص الذين تودهم اكثر من غيرهم ، شيء من المباغتة الباردة ، ومن الرهبة ، ذلك أن حياتها كانت لعبة الوهم هذه ، وأنه ليس ثمة شيء يقيني الا عدم اليقين ، ولا ثمة رصيف تامن له أكثر من السطح الزجاجي للمد والجزر في المساء والخرير البعيد للامواج . كل نهاراتها ليلات ، وكل ليلاتها نهارات ، وقد كان ثمة شفق ، ووجوه قائمة ، وارتباك عصيب) (٥) .

هذه هي الحالة على نحو لا ينكر . على أن مارغريت يانغ تشرع في اختبار الحياة عند الشخصيات الاخرى . ابنة العم « هنه » ، المنادية بمنح المرأة حق الاقتراع . لقد انفقت حياتها محاولة الحاق الهزيمة بالرجل ، ولكنها عندما ماتت ، وجدوا عندها خمسين صندوقا مليئا بثياب العرس .

والمستر سبيتزر هو التوأم الذي ظل على قيد الحياة . انه دائم التشوش حول مثيله ، فلا يدري تماما أأخوه هو الذي مات ، أم هو .

(قد يكون ضحية الرتابة ، التي هي استشارة ساعة اليد التي تخبره بسير الدقائق اذا لم تكن من خطواته عبر النور والظلمة ، ولم يلاحظ العديد من أجزاء الوقت التي سلم بها جدلا ، ولانه لم يكن قادرا على أن يعيش بالمفاجاة المستمرة ، وغير قادر على أن يموت بالمفاجاة المستمرة ، فقد أعد نفسه لرؤية الاشياء غير المتوقعة كانها متوقعة ، وكانه ليس ثمة مفاجاة بوسعها أن تهاجمه ، هو الذي كان على الدوام عرضة للمفاجات ومقدرا شرفه أكثر من حياته . ولعله الآن قد قام بآخر خطواته(٦)) .

والآن سوف ندع أنفسنا لاختبار حقيقة المربية كما تراها الطفلة فيرا كارتويل :

---

(٥) Marguerite young , Miss Macintosh, My Darling (New york : Charles Scribner's Sons, 1965 p. 11 .

(٦) I bid ., p 460 .

(كل شيء واضح . كل شيء هنالك حقيقي عند الطفلة والآنسة ماكينتوش ... المربية ذات الزي القديم ... كان شعاع الشمس طعامها ، وشرابها ، ومصدر قوتها ، الذي حافظ على شدة نشاطها ، واستعدادها للطوارىء ، وكانت قبضتها مرفوعة ، وحسها المشترك لا يجرحه أي هجوم مباغت من الجنون أو الضعف ... وكانت لا تؤمن بالاشياء غير المحسوسة... كانت فظة وخشنة ومتاهبة ...(٧)) .

والازمة الاولى التي واجهت الطفلة في تاملها للحقيقة هي أن شعر الآنسة ماكينتوش « الاحمر الآجري ، المرتب بعناية ، والمشبه للارجوان الصوري في الانوار المتلالئة » ، يغدو شعرا مستعارا على راس اصلع .

وفي رحلة من اطول الرحلات الليلية التي صورها الادب ، تطلق فيرا كارتويل كل طاقاتها للبحث عن الحقيقة . والحقيقة تتجسد في مربيتها القديمة ، التي تختفي . ان هذا التضاد بين الام التي تمثل الحياة الحلمية والآنسة ماكينتوش التي تمثل الحقيقة البسيطة ، هو أكثر من دراسة انسانية . وتشعر الطفلة انه لن ينقذها من الحلم الا ان تظل قريبة من الآنسة ماكينتوش ، وانها لا تستطيع ان تقبل اختفاءها . وقيل ان الآنسة ماكينتوش قد سارت داخل البحر ، وان نظاراتها قد وجدتا على الشاطىء . وفكرة الاختفاء ، والغرق في اللاشعور ، تظهر عدة مرات في الكتاب . ولغز اختفائها يجعل فيرا كارتويل تعتقد أن الآنسة ماكينتوش هي ايضا حالمة . وانها تؤكد موتها .

ان حقيقة كل الشخصيات هي موضع جدل . ان لهم جذورا ارضية ، بسيطة ، طبيعية . هناك الجلاد المسيحي ، الذي كرس نفسه لمهنته ، ومونولوجات طبيب البلد . والدار التي بناها المستر سبيتزر لتمثل مقامه المزدوج ، الدار التي لها سلمان ، وزوج من البيانو ، وغرفتان للجلوس ، وبابان . وهناك الصور والمشاهد التي ستغذي عددا من افلام فليني .

وباتحادها مع المعنى المجازي ، تغدو انسانية عظيمة . ان مازق الانسان الواقع في شرك البحث الميتافيزيقي هو مازق نتعاطف معه . ونحن لا نحيا في ذهن واحد فقط ،

(٧) I bid ., p. 39

بل في الحياة الليلية للاشخاص العاديين : ماذا يتصورون ، وبم يهجسون ، وأية جروح، وأي عصاب ، وأية ارتباطات فكهة أو كوميدية ، كل ذلك له ما للافعال من شأن واهمية .

ان هواجس الكائنات البشرية ارتدادية كـ « الموتيفات » في السمفونية . انها تتذبذب في اتصالها بالحياة . ولا تخمد أبدا . والامكنة الفسيحة ، والمساحات المحيطية في الكتاب توازي اللاشعور غير المحدود ، الذي لا يقاس ، وتوازي سرمدية وجودنا الميتافيزيقي . انه لا ينتهي بالموت .

وكما أصبحت رواية « دون كيخوته » روح اسبانيا و « يوليسز » روح ايرلندا ، فانا مؤمنة بأن هذا الكتاب يمثل أمريكا الليلية . ولان مارغريت يانـغ أمريكية من الغرب الاوسط ، فان الامريكان هم اشد الحالمين جموحا ، وهم الى ذلك أعظم الشعراء .

هذا الكتاب هو درس طويل في نمو الصور ، وفي الخصائص المغناطيسية والسحرة للغة ، وفي عدوى الايقاع ، والتكرارات ، وفي كلماتها الخاصة : « ... الضرورة هي أن كل موجة ترتفع الى أقصى مرتفعها ولكنها تعود دوما الى الشاطىء » .

يمكن للانسان أن يتعلم من هذا الكتاب كيف تكون الصورة متبوعة ، نامية ، فسيحة حتى تنتج كامل معناها . انه يعلم الصابر بوساطة الملاحقة الشجاعة . والصورة لا تتقطع ولا تتلاشى . انها توحد الحقيقة مع المفارقة ، والحكمـة الجديدة ، التي تتكشف عن شطآن جددة .

والعنصر الكوميدي قوي . وحتى الحيوانات فهي واقعيـة وغير واقعية . ووجود « الموظ »(*) هو موضع شك عندما يكون نداؤه مسموعا . « قد تكون كل الاشياء وهما ».

ولطلاب الكتابة ، لاولئك الراغبين في التفتح ، انصح بهذا الينبوع للصور التي يمكن لها ، كعصا الاستنباء(**) ، ان تهدي الكتاب الشباب الى مصادر الغنى ومكامنه .

(*) الموظ : حيوان ضخم من حيوانات أمريكا الشمالية شبيه بالإلكه .

(**) عصا الاستنباء : عصا يستعين بها بعضهم للتعرف الى وجود الماء أو المعادن تحت الارض .

ان الكاتبة ذات الاسلوب النادر هي « ماريان هوزر » . وعندما يضجر الناس من الضجة ، والشدة ، والسوقية ، فانهم سيسمعون التركيبات الحقيقية المعاصرة التي تبدعها ماريان هوزر . والجيل الجديد الذي ثقف خياله بالاقلام قادر على الاعجاب بشخصياتها الغريبة ومهارتها في تصوير غير المألوف .

وفي قصة لها تدعى « الجانب الآخر من النهر » من مجموعتها « درس في الموسيقى » ثمة دراسة فريدة للاتصال بالمكان :

(على أية حال ، لم تكن ثمةنوافذ تحميها من العاصفة التي جرفتها نحو البحار السبعة . وكانت نسخة من المجلة المصورة تقع كل خميس على أسفل درجة الباب لتحثها على الاندفاع . وخلال السماء الزرقاء المترنمة ابحرت في مغامرات جديدة ، مستكشفة ما قد تم استكشافه وانتشر لكي يراه كل الناس . واتبعت الخطوات المتدرجة لخطوات « بروك » الجريئة . وكان سيرها أخف من سير الطيف . وبحرص اقتفت الاثر خلسة بين الادغال السرطانية الكثيفة ، ولم يصدر عنها اي صوت ينم عن وجودها . وشمخت الوجوه العملاقة للاوثان ، التي هي الجبال التي صنعها الانسان، في القفار . ونمت الشجيرات المزهرة والازهار كالجروح على الآذان الحجرية الحلزونية . وبنت الاطيار الصائحة في الدغل أعشاشها بين شفاه الاوثان الشهوانية المبتسمة . وامتزجت العجائب القديمة بالعجائب الجديدة ، وشغب الشارع بالفيضان ، والرؤوس المقصوصة الشعر للمحاربين بالرؤوس المقصوصة الشعر للرهبان ، وانكشفت ثنائية لا تنتهي . طاردت عاشقها عبر الارض والبحار ، وأوشكت ان تمسك بظله المجنح ولم تمسكه ، لانها كانت بالضرورة ملاذا له او نصف جبل وراءه . وبالرغم من ذلك فقد غطى ظلها أوسع الاقاليم ؛ وكانت ادهى رحالة في امكنة عديدة في الوقت نفسه . وعندما هزت داني من ذراعها كانت امواج « البحر الاصفر » تهزها . وثقبت اصوات الطيور والبهائم صمت لياليها الطويلات . ما ابعد رحيلها ! كان العالم مسطحا ومدورا . وكان ثمة شريط في المكان . وكانت كرة للغزل . وعلى جزيرة سيلان كان الرهبان يطوفون بثيابهم البرتقالية حول الشمس . وانعطفت الى المجذومين في الثرى الصيني ، والى الجنود

الميتين ، ومواسم الحصـاد ، والرقص ، والمجـاعات ، والانفجارات ، والمصلين . لقد اصبحت العين الآلية لكاميرا بروك عينها الثالثة ، عينها السحرية(٨)) .

وكتبها التي تستحق دراسة خاصة هي ـ « السلطان المظلم » و « الامير اسماعيل » و « الجوقة الخلية » .

لقد فدمت الامثلة على الرواية الشعرية التي هي امتداد للشعر .

والكلمات التعريفية تبعد الكاتب عن قرائه . فعندما دعي ادغار فاريس الى تناول العشاء احتفالا بيوم ميلاده الخامس والسبعين ، قدم الى الناس بوصفه كاتبا طليعيا . فقال : « ليس ثمة طليعة . الفنان هو انسان زمانه على الدوام ولكن بعض الناس يتأخرون عن زمانهم بعض الشيء » .

(٨) Marian Hauser , A Lesson in Music (Austin , Texas : University of Texas Press , 1964) p. 98 .

مدينة ماري

وعلاقتها السياسية وحياتها الاقتصـــادية

فيصـــل عبد الله

كشفت المحفوظات الملكية في قصور مدينة ماري[1] زمن الملك زمري ليم حوالي (١٧٨٢ ـ ١٧٥٩ ق.م) عن حضارة سامية متقدمة بالنسبة الى ذلك الزمن ، متأثرة بالحضارة السومرية التي انبعثت من جنوب بلاد ما بين النهرين ومدنه منذ مطلع الالف الثالث قبل الميلاد . وتشكل هذه المحفوظات (التي بلغت ٢٠ الف من الرقم الفخارية المكتوبة بالخط المسماري وباللغة الاكادية السامية) وثائق مهمة تدل على مدى الرقي الذي وصلت اليه احدى المدن الامورية[2] ، عقب توضع تلك القبائل البدوية الامورية في سورية وبلاد ما بين النهرين في غضون الالف الثالث قبل الميلاد ، وتاسيسهم عددا من الممالك الامورية ـ الكنعانية[3] في بابل ، ومملكة يمحاض وعاصمتها حلب ، وكركميش ، وقطونا (قطنا) والالاخ واوغاريت ... الخ .

---

(١) ماري (تل الحريري) قرب مدينة ابو كمال على الحدود السورية العراقية . قام بالتنقيب في هذا الموقع بعثة اثرية فرنسية يرئسها الاستاذ اندريه بارو ، واسم المدينة من اصل سامي يعود الى القبائل الامورية القادمة من بلاد آمور في سورية او سوبارتو بالنسبة للسومريين حسب ما ورد في النصوص المسمارية .

(٢) حول الاموريين واصلهم وهجرتهم وسكناهم انظر د. فيليب حتي ج ١ وانظر J. R. kupper وانظر اندريه بارو A. Parrot, Mari, un ville perdu وانظر موسكاتي . يرجى الاطلاع على قائمة اختصارات المراجع المعتمدة في آخر البحث .

(٣) انظر د. سفدي « التنقيبات الاثرية في الخليج العربي » .

وكشفت المحفوظات الآنفة الذكر التي عثر عليها في قصر الملك زمرى ليم آخر ملوك السلالة الاموريه في ماري عن الدور المهم الذي لعبه اهلها في المجال التجاري والمساهمة الفنية الرائعة التي تمثلت في بقايا القصر الملكي (١) .

ان اهمية آثار ماري ومحفوظاتها الملكية تكمن في انها جزء من التراث الحضاري الانساني ، الذي يشكل الرصيد القومي للعرب . والذي لا تقل اهميته عن النفط والخامات الاخرى حسب تعبير الدكتور هشام الصفدي في محاضرة له عن التراث .

ومن خلال المساهمة الحضارية لملكة ماري ، سنلقي بعض الضوء على الدور الاقتصادي والسياسي الذي لعبته في المنطقة ، وبصورة خاصة علاقاتها مع جهات سورية الشمالية والغربية ، اي مع مملكة يمحاض التي كانت من اقوى الممالك الامورية في سورية .

وتركيزنا هذا لا يعني التقليل من اهمية الدور الذي لعبته ماري مع الجنوب خاصة مع بابل حيث عاصر زمري ليم حمورابي المشرع الشهير ، وحيث كانت نهايته ونهاية مملكة ماري على يد هذا الاخير .

وعلى هذا فان الموضوع سيشمل صورة عن واقع المنطقة سياسيا وتوزيع القوى في ذلك الوقت ، والعلاقات السياسية مع حلب وملكها ياريم ليم ، ثم نحاول ابراز الدور الاقتصادي الذي لعبته ماري من خلال علاقاتها التجارية مع حلب وبعض الجهات الشمالية والغربية . وقبل هذا وذاك نبتدأ بمقدمة صغيرة عن الموقع والبيئة نظرا لاهميتها في نشوء الحضارات ونموها .

(١) انظر د. صفدي في مقال حول (تمثال رأس المحارب) الشهير الذي عثرعليه في القصر والذي بين فيه اهمية هذا الراس في تحديد الهوية السامية لسكان ماري . انظر ايضا حول التماثيل واللوحات والقصر الملكي كتاب A. Parrot. Sumer

الموقع والبيئـة

تقع ماري على نهر الفرات ، وتأتي في منتصف المسافة بين دخول الفرات سورية وبين مصبه في الخليج العربي ؛ ولـذا اعتبرت عاصمة الفرات الاوسط . وبالنسبة الى البادية السورية فانها تقع في الزاوية الشمالية الشرقية منها والمنطقة غرب ماري ؛ كانت مصدرا دائما لقبائل البدو منذ مطلع الالف الثالث قبل الميلاد . وتشير النصوص السومرية الى خطر قادم من بلاد الغرب (مارتو) الذي لم يعرف السكن في البيوت ويظل شاكيا سلاحه في اثناء تنقله . وفي هذا اشار الى القبائل الآمورية التي اتخذت من مدينة ماري منطلقا الى جنوب بلاد ما بين النهرين .

ترتفع درجات الحرارة في منطقة ماري حتى تصل الى ٥٠ درجة مئوية هذا ويجب الاشارة الى ان معطيات البيئة المناخية لم تتغير كثيرا حسب ما اشار اليه اندريه بارو(١) . وتقع ماري خارج خط المطر (٢٠٠ مم) سنويا وامطارها تقل عن (١٠٠ مم سنويا) .

اما مياه الفرات ، فان الاستفادة منها في منطقة ماري ، صعبة نظرا لضيق السهل المجاور وارتفاعه مما يتطلب جهودا اضافية لتنظيم شبكة الري وصعوبات ذلك لا نزال نلمسها حتى الآن رغم توفر الوسائل والمعدات التقنية ، يضاف الى ذلك ان التربة كلسية في بعض المناطق ، وملحية في مناطق أخرى ، وتتشكل فيها السبخات .

نستنتج مما تقدم ان عوامل الاستقرار الزراعي ، وهو أساس عملية الاستقرار والانتاج لا تقدم العون ، سوى لعدد محدود من السكان ، ولذا فان البدو كانوا يتجهون صوب الجنوب والشمال ، حيث ان الشروط افضل واكثر ملاءمة للاستقرار ، ولكن هذا كان يصطدم دائما بالسكان الذين سبقوا في عملية الاستقرار واستعدوا لمقاومة الغزاة الجدد .

(١) انظر المقدمة في J. R. Kupper Les Nomades

كانت قبائل البدو تقـوم ببعض أعمال الوساطة التجاريـة او تأمين الحماية للقوافل المتنقلة(١) بين بلاد النهرين وبين سواحل سورية ، وفي عهد الملك زمري ليم الذي عانى من مشكلة ضغط البدو ، فقد كانت احدى القبائل تؤمن لقصره العديد من المواد اللازمة للمعيشة(٢) .

ويبدو ان البدو الذين سكنوا في ماري منذ مطلع الالف الثالث ، كما تشير النصوص المسمارية وتدل الطبقات الاثرية في ماري(٣) قد قاموا بمثل ذلك الدور ، ثم استطاعوا مع التغييرات(٤) الاساسية في نهاية الالف الثالث قبل الميلاد في مجال الاقتصاد وتوزيع القوى البشرية ان يقوموا بدور رئيسي في حركة التجارة التي ازدهرت في تلك الفترة بين جنوب بلاد ما بين النهرين وما ورائها ، عيلام والهضبة الايرانية ودلمون والهند(٥) ، وبين سواحل سورية وحواضرها الداخلية مثل حلب وكركميش والالاخ واوغاريت وجبيل وقطنا . . .

لقد استفاد اهل ماري ايما استفادة من موقع مدينتهم وتخلصوا من فقر المنطقة وشروطهاالقاسية ، واستطاعواان يوطدوا علاقاتهم مع الجوار، لتأمين مصادر دائمة للمواد الغذائية ومواد الخام الصناعية ، فكانتمدينة تجارية بكل معنى الكلمة،وكانت تستورد معظم مايلزمها لتامين استمرارها.

(١) لعب مثل هذا الدوركثير من القبائل البدويةالذيناستوطنوا فيما بعد بعض المدن المتوسطة الموقع ... مثـل ماري ، ودورا يوروبوس وتدمر . والانباط في وادي الاردن وعاصمتهم البتراء .

(٢) انظر المقدمة في J. R. Kupper Les Nomades

(٣) انظر A. Parrot . Sumer. p. 281

(٤) انظر J. Deshayes .. p. 82

(٥) انظر د. صفدي (التنقيبات الاثرية في الخليج) .

بلاد ما بين النهرين في نهاية الالف الثالث وبداية الالف الثاني

كان الاكاديون الذين اسسوا مملكتهم في عهد صارغون الأول حوالي (٢٣٤٠ — ٢٢٨٤ قبل الميلاد) اقدم طبقة سكانية في جنوب بلاد مابين النهرين ، ولكنهم لم يكونوا اقدم السكان الساميين . وتخبرنا النقوش وقوائم الملوك السومريين عن الوضع السياسي ، شمال غربي سومر واكاد ابان تأسيس صارغون لامبراطوريته ، فثمة ممالك في بابل والديالي وماري على الفرات الاوسط (١) التي سبق ان امتدت تخومها حتى بلغت الخليج العربي (٢)وتحالفت مع اياناتوم ملك كيش ضد لاجاش ، وهناك مملكة ايبلا على سفوح جبال طوروس ويخبرنا نصب الملك صارغون الاول ان فتوحه امتدت عبر تلك البلاد حتى بلغت غابة الارز في لبنان وجبال الفضة ، اي جبال طوروس (٣) .

وكما ذكرنا سابقا فان الخطر الاموري القادم من الغرب ، قد تحدثت عنه النصوص السومرية ، حيث ورد فيها انهم لا يعرفون سكن البيوت، وانهم الان (اي في ذلك الوقت) اصبحوا يسكنون البيوت . ويتردد ذكرهم منذ العهد الاكادي حيث يسمون باسم الكنعانيين استنادا الى قرابة لغتهم من اللغة الكنعانية ، وفيما بعد يهدد الاموريون كيان سلالة أور الثالثة ، ويشكلون احد العوامل التي ادت الى القضاء عليها على يد العيلاميين من الجنوب . وينجح الاموريون في انتزاع السلطة لانفسهم في كثير من مواقع الرافدين ، ووصلت هجراتهم الى معظم مناطق الهلال الخصيب وسورية وفلسطين ، الا ان الاحداث في فترة الانتقال بين الالف الثالثة والثانية لا تتصف بالوضوح(٤) .

(١) انظر د. صفدي ج١ ص ٥٣ .
(٢) انظر ل ديلابورت ص ٢٤
(٣) انظر المصدر السابق ص ٢٥
(٤) انظر د. صفدي ج١ ص ٥٦ .

بعد انهيار سلالة اور الثالثة تتفرق المدن في جنوب بلاد ما بين النهرين، وتبدأ بالانفصال والاستقلال . وتقدم لنا المراسلات الملكية صورة عن الوضع ، خاصة الرسائل المتبادلة بين ابيي سين آخر ملك من سلالة اور الثالثة مع ايشبي ايرا احد قادة الجيوش الذي يعتقد انه قدم من مدينة ماري ، اذ يرجو هذا القائد من الملك ابيي سين ان يزوده بتفويض مطلق يجعله في وضع يساعده على التصدي للبدو الاموريين(١) .

« وتذكر النصوص في اشنونا انتصارها على خانا وسوبارتو وهي على الارجح معارك خاضتها مع الملك زمري ليم ملك ماري ومع شمشي داجان ملك آشور »(٢) .

وقد تمخضت الفوضى بعد انهيار سلالة اور الثالثة ، عن ظهور سلالات امورية في معظم مدن الرافدين ، ولعب بعض هذه المدن دورا مهما في المنطقة مثل ماري واشنونا في الديالي ، وايسين ولارسا وبابل فيما بعد . واخيرا آشور في اعلى دجلة ، وقد نجح ملوك هذه المدن في الاستيلاء على قسم من اراضي بلاد مابين النهرين ، وكانوا سياسيين واداريين لامعين ، مثل زمري ليم في ماري وريم سين في لارسا وشمشي حدد الاول في آشور واخيرا حمورابي في بابل حوالي (١٧٩٢ — ١٧٥٠) الذي استطاع فرض سيطرته وتوحيد بلاد مابين النهرين ، وفي سورية الداخلية كانت مملكة قوية يقف على رأسها ياريم ليم الذي مد سيطرته الى مساحات وصلت الى الفرات والى الساحل .

وقد رافق حكم هذه السلالات الامورية القوية تغييرات(٣) اقتصادية ونشاط في الحركة التجارية ، وكانت ماري من بين المراكز المتوسطة في المنطقة ، فكان لها دور رئيسي في ذلك التغيير ونشطت التجارة ايضا

(١) المصدر السابق ص ١٠٨
(٢) المصدر السابق ص ١٠٩
(٣) انظر Deshayes . p. 87

بين اشور وكباد وكيا ، واشرف شمشي حدد الاول بنفسه على تنظيمها، اما ملامح تلك التغييرات فتتجلى في اضمحلال نظام اقتصاد المعبد القديم، وبمعنى آخر « علمنة السياسة والاقتصاد »، ومنح الجنود والموظفون الحكوميون اراضي لاستغلالها ، وحلت مشاكل بعض البدو باعطائهم الاراضي الزراعية ، وشملت رقابة الدولة مختلف النشاطات الاقتصادية في ممالك الاموريين ، وحصرت تجارة بعض المواد الثمينة من الذهب بالملك مثلما فعل زمري ليم في ماري ، لابل فان قصره بالذات كان مركز النشاط التجاري وعقد الصفقات والمبادلات .

العلاقات السياسية

شبكة العلاقات لماري :

تشكل محفوظات القصر الملكي في ماري ، المصدر الاساسي للتعرف على واقع الحياة السياسية والاقتصادية ، والعلاقات المتبادلة بين ماري وممالك ذلك العصر .

فمن خلال المراسلات السياسية والاقتصادية للملك زمري ليم ، نستطيع التعرف على مدن ورد ذكرها مرات عديدة ، مثل حلب وكركميش ، واوغاريت ، وبيبلوس وحاصور ونقتالي‌الى الغرب‌والشمال من ماري ؛ كما ورد ذكر اسماء معظم مدن جنوب بلاد مابين النهرين مثل بابل ،وايسين ، ولارسا ، واشنونا ... الخ .

يعتبر زمري ليم من أبرز ملوك القرن الثامن عشر قبل الميلاد ، وهو الملك الاموري الاخير لماري بعد والده يهدون ليم الذي قتل في اعقاب مؤامرة ، يعتقد أن شمشي حدد الاول قد دبرها انتقاما لطرد والده من مدينة ترقا المجاورة لماري ، وبعد طرد زمري ليم الذي كان وليا للعرش نصب ابنه يسمع حدد وصيا على العرش . والتجأ زمري ليم الى بلاط حلب وعاش في كنف ملكها الاموري ياريم ليم ، حيث تزوج من ابنته

خلال اقامته ، وساعده على العودة الى عرش ماري بعد موت شمشي حدد الاول وعدم تمكن ابن هذا الاخير من توطيد الامن وفرض السلطة في المناطق التي توسع فيها والده (١) .

قام زمري ليم بتوسيع قصره ، حتى أصبح من أشهر قصور ذلك الزمن ، وكان من أنشط الملوك في مجال السياسة والاقتصاد ، فقد اقام علاقات مع جميع العواصم المعروفة آنذاك وكرس جهوده للتجارة وتامين الحماية لها من هجمات البدو(٢) وامتد النشاط التجاري وسط شبكة شملت الهضبة الايرانية والبحرين وجنوب الرافدين والاناضول وسواحل سورية ، وكانت بعض المواد مثل التوابل تصل الى مصر من ماري .

توزيع القوى السياسية من خلال المحفوظات :

وجدت في المحفوظات رسالة على رقم فخاري ، تحمل دلالات واضحة على توزيع القوى السياسية ، وتبعية المناطق للملوك القرن الثامن عشر قبل الميلاد في بلاد مابين النهرين ، وكاتب هذه الرسالة اسمه(اتوراسدو) حاكم مقاطعة « ناحور » من قبل الملك زمري ليم ملك ماري ، وهذه المقاطعة لم تعرف مدينتها . ولكن يفترض انها في منطقة البليخ . لقد تلقى الاوامر من سيده لابلاغ امراء المنطقة انه يستحيل على أي من ملوك ذلك العصر ان يفرض سيطرته على الهلال الخصيب كله . ويجيب اتور اسدو عن خطاب سيده بلهجة تدل على قوة وثقة بالنفس قائلا (لقد جمعت الامراء في مدينة شارامانش وحدثتهم باللهجة التالية : « لا يوجد ملك لديه القوة الحقيقية ... وهناك عشرة امراء او خمسة عشر خلف حمورابي ... ومثلهم خلف ريم سين ملك لارسا ومثلهم خلف ابال ــ بي

(١) انظر Deshayes

(٢) انظر المقدمة Kuper

ــ ايل ــ ملك اشنونا ، ومثلهم خلف اموت ــ بي ــ ايل ــ ملك قطنا وعشرون اميرا خلف ياريم ليم ملك يمحاض »)(١) .

هذا المقطع من رسالة اتور اسدو له أهمية بالغة اذ يطلعنا بلمحة سريعة على توزيع القوى السياسية لآسيةالغربية القديمة في القرن الثامن عشر قبل الميلاد ، واكبر الممالك في ذلك الوقت الى جانب ماري ، هي بابل ولارسا واشنونا ويمحاض ، ويبدو واضحا ان اكبر عدد من الامراء التابعين كانوا خلف ملك يمحاض ياريم ليم وفي ذلك دلالة قوية على المدى الذي وصل اليه نفوذ مملكة يمحاض باشارة خارجية اي من قبل حاكم لصالح زمري ليم . وهذا يفسر قوة ياريم ليم ومكانته في بلاط حمورابي وقدرته على فرض عروش وازاحتها ، كما فعل عندما لعب دورا مهما في اعادة زمري ليم الى « عرش آبائه » بعد وفاة شمش حدد الاول .

زمري ليم يتوسط بين قطنا وحلب :

ونجد في رسالة أخرى ما يثبت قيام زمري ليم بالتوسط لاحلال الوفاق بين ملك قطنا وملك حلب فقد كانت العداوة قد نشبت بين الاثنين في زمن شمشي حدد الاول ، الذي حاول التوسع على حساب مملكة يمحاض . وعقد تحالفا مع ملك قطنا وزوج ابنه يسمح حدد الذي نصبه على عرش ماري ، وكان هذا الحلف موجها ضد حلب وماري ، وبعد موت شمشي حدد ، وعودة زمري ليم من منفاه بعد ان عقد مصاهرة سياسية مع ابنة ياريم ليم ، يحاول حمورابي ملك بابل ، ان يعيد الوفاق بين قطنا وحلب وكان يعتقد ان زمري ليم هو الوحيد القادر على احلال هذا الوفاق . ولقد نجحت مساعيه اذ ان ياريم ليم يصرح في رسالة بعثها الى ملك ماري : (يجب على ملك قطنا الحضور الى حلب حتى نستطيع اقامة علاقات جيدة فيما بيننا فنقسم اليمين امام الله ونقيم وفاقا متينا) (٢) .

(١) انظر نص الرسالة مترجمة الى الفرنسية في مقال دوسان المذكور في قائمة المراجع .

(٢) انظر G. Dossin ص ٤٢

ولا يغيب عن ناظرنا ان على ملك قطنا المجيء الى حلب وليس العكس. مثلا ان ياريم ليم لايذهب باتجاه احد وانما الآخرون يأتون اليه ، وهكذا كان عندما جاء زمري ليم الى حلب ذات مرة قاطعا مسافة ٤٥٠ كم في ذلك الزمن .

زمري ليم في حلب :

نعلم في احدى سنوات حكم زمري ليم انه سافر الى حلب (بلاد يمحاض) ومعنى هذا ان السفر كان مهما بنظره ، وحادثة تستحق التسجيل في حياته ، فاتى على ذكرها في وثائق قصره ، ولاشك ان الدافع لقطع مسافة ـ ٤٥٠ ـ كم بالنسبة الى وسائط ذلك العصر ، يجب ان يكون متناسبا مع الجهد والمشقة اللتين يتحملهما المرء من جراء قطع تلك المسافة ، واذا ما بحثنا عن ذلك الدافع لوجدنا ان زمري ليم قد ذهب الى حلب ليقدم احترامه ، وخضوعه لاله حلب الكبير « حدد » حيث ان الشعائر الدينية التي كانت تقام لهذا الاله ، مشهورة في آسيا الغربية القديمة ، وفي عصور مختلفة ، وحسب مقطع من رسالة في المحفوظات فقد كانت المعجزات التي قام بهـا الاله حدد في معبده تتمتع بشهرة واسعـة .

ويمكن ان نفهم ايضا أن من بين دوافع تلك الرحلة على ضوءالصلات العميقة بين زمري ليم وياريم ليم ، رغبة الاول ، الحصول على الدعم المتواصل لعرشه ولتأمين مصادر للمواد الاولية تحتاج اليهـا تجارة ماري ويلجأ زمري ليم ايضا الى تقديم الهدايا عربونا وتقدمة للاله حدد اله حلب . ويظهر من احد النصوص التي كتبت في سنوات حكمـه انه قدم تمثالا لاله حلب « حدد » .

هذا النص جاء في روايتين وجدتا في محفوظات ماري الاقتصادية ، اذ يذكر كميات النحاس والفضة ، التي يجب ان تدخل في صناعة هذا التمثال ، واحدى الروايتين تذكر بأنه استخدم ٢٧ مينا من النحاس ،

ارسلت من قبل ملك ترقا من أجل التمثال الذي سوف يذهب الى حلب، والرواية الاخرى تذكر بأنه تم سحب كميات من الفضـة والنحاس من الخزينة الملكية(١) .

خلاف بين ماري وحلب :

كان لزمري ليم سفير في البلاط الحلبي اسمه نورسين ، وقد كتب له عن نيته بأن يعطي لملك حلب او لكهنة المعبد فيها مدينة نيبلا توم التي يمتلكها . وقد نقل اليه فورسين امر الاله حدد بأن ينفذ رغبته ، وان الارادة الالهية راضية ، وقد عبر عن ذلك باسلوب شعري غنائي يذكر بلهجة بعض انبياء العهد القديم (اله المجد ، اله ، كالوس) لقد تحدث بهذه اللهجة (اليس انا اله كالوس باحدد والذي رفعته الى العرش ، منزل ابيه اعطيته ، من بين ما اعطيته منزل يسكنه ، والآن استطيع ان استعيد من بين يديه مدينة نيبلا توم ، اذا لم يعدها الي ، انا سيـد العرش والاراضي والمدينة وما اعطيته استطيع استعادته ، وعلىالعكس اذا لبى لي رغبتي فانا اعطيه عرشا فوق عرش ومنزلا فوق منزل واراض فوق اراض ، واعطيه البلاد منذ بزوغ الشمس وحتى غروبها .. هذا ما قاله الانبياء)(٢) .

لاشك بأن هناك خلافا بين ماري وحلب من اجل بعض الاراضي ، ادت الى تدخل الاله حدد ، وهذا التدخل لم يكن الوحيد من نوعه ، فهناك خلاف آخر حول ارسال القمح الى ماري ، وهي التي كانت بحاجة دائمة الى مصدر لهذه المادة الغذائية . وقد بعث زمري ليم الى ياريم ليم برسالة يستفسر فيها عن الاسباب التي منعت القمح من الوصول الى ماري ، حيث كانت تحصل عليه من بلاد ايمار (مسكنة) قرب حلب . يقول (في الحقيقة ان ابي هو الذي جعلني اجلس على عرشي ،

(١) انظر G. Dossin ص ٧
(٢) انظر G. Dossin ص ٩

وهو الوحيد الذي يدعمني ويؤكد تأسيس عرشي ، ومنذ الايام العديدة لصعودي العرش ، لم احقق الا المعارك ولم استطع ابدا ان افيد بلادي بأن اجلب لها حصادا زراعيا بسلام ، اذا كنت فعلا ابي فكن مسؤولا بأن تساعدني على تدعيم عرشي ... ليعرني ابي انتباهه وليجعل الاسواق تعطيني القمح الموجود في بلاد ايمار وليجعل المراكب تجري باتجاه بلادي)(١) .

لم يعرف اذا كان ملك حلب قد استجاب لهذا الطلب ام لا ، ولكن عمق اللهجة في هذا الخطاب وفي غيره من الرسائل الموجهة الى ملك حلب. تمكن من استنتاج مدى قوة الصلات بين الملكين ، ولعل المصاهرة التي تمت بين زمري ليم وشعيتو ابنة ياريم ليم كانت مصاهرة سياسية فهي لم تمنع من وقوع الخلاف فيما بعد ، وكانت تلك الوسائل مصحوبة بالهدايا المتبادلة ، فملك حلب ارسل الى زمري ليم المعادن والاقمشة واشهر المصنوعات الحلبية ، وزمري ليم من طرفه ، ارسل مايقابل ذلك من مصنوعات ماري الذهبية والمعدنية .

وهناك شواهد عديدة على الصداقة التي تربط بين البلاطين ، فقد ارسل ملك حلب رسالة يطلب فيها على لسان ملك اوغاريت الذي سمع بقصر زمري ليم وروعته امكانية زيارة القصر ويسأل فيها للملك الاوغاريتي عن بعض التفاصيل في عمرانه(٢) .

وقد بدات ماري تفقد استقلالها منذ ظهور حمورابي في بابل ، حيث هدم اسوارها واحتلها حوالي ١٧٦٠ ق . م وتحولت الى معسكر حربي وبقيت احياؤها السكنية وقصرها عرضة لعوائد الدهر .. الى ان بدا الكشف عنها حديثا ، فظهرت آثارها الرائعة التي تدل على انها كانت مركزا فنيا عظيما . وفي مقدمة ذلك تماثيل مهمة مثل تمثال راس المحارب

(١) انظر G. Dossin ص ١١

(٢) انظر G. Dossin ص ١١

وتمثال الموظف الحكومي ، ايشتوب ايلوم وتمثال ربة (المزهرية) ولوحات جدارية رائعة الالوان تعود الى بداية الالف الثانية ، وتدل على عبقرية سكان ما بين النهرين(١) .

الحياة الاقتصادية لمملكة ماري :

حسب المعطيات الجغرافية والطبيعية لمنطقة ماري ، فانها بلد فقير بالموارد المحلية ، واذا اخذنا بنظر الاعتبار أن أحوالها الطبيعية لم تتغير كثيرا منذ القرن الثامن عشر قبل الميلاد حتى الآن ، وفقا لما ذكره أندريه بارو(٢) ، فان سكان المنطقة يعتمدون في حياتهم على الزراعـة ، وعلى شريط ضيق بجانب النهر ، وليس ثمة موارد معدنية مهمة . ويمكن للمرء أن يلاحظ حتى في يومنا هذا ان سكان منطقة ابو كمال وهي المدينة الحديثة الى جانب ماري القديمة يمارسون الاعمال التجارية مع العراق، ومناطق الخليج ، وما من عائلة الا ولديها ابناء مهاجرون الى تلك المناطق وهم لم يقطعوا صلتهم بمدينتهم ، فعلى الرغم من تغير وسائط النقل وتعددها فان المنطقة لا تزال معبرا الى العراق والخليج العربي وايران ايضا ، وفي هذا دلالة على أن ماري كانت المعبر الوحيد لتلك المناطق في زمن التنقل بالوسائط البطيئة في ذلك العصر .

ولقد أثبتت وثائق المحفوظات الملكية ، بما لا يدع مجالا للشك ، ان المدينة اي ماري كانت محطة للقوافل ومركزا للاعمال التجارية وتصنيع بعض المواد الخام المستوردة والتي تصدر من جديد ، وكان في ماري العديد من رجال الاعمال والمندوبين والمبعوثين الخاصين يأتون اليها من أماكن بعيدة وتدل المحفوظات في الغرفة ١٠ من القصر الملكي ان ماري كانت لها علاقات سياسية وتجارية مع معظم مناطق آسية الغربية ، ولها سفراء ايضا ، فكان « ايا نشيب داجان » سفيرا عند حمورابي . ولهؤلاء

(١) انظر ص ٢٥٦ A. Parrot Sumer

(٢) انظرص ٢٠ M. Parot Mari une ville perdu

عدة مهام ، فمثلا كان السفير « عبد ملك » مفتشا للخدم في القصر . ويقوم السفير بمهمات تجارية وسياسية لصالح سيده الملك(١) ، فقد كان الشغل الشاغل لسفير زمري ليم في حلب ان يؤمن المواد الغذائية لماري ، من قمح وزيتون ونبيذ وعسل واقمشة .

الاستيراد والتصدير :

كان الاستيراد يتم في ماري من جهة الغرب (المتوسط) ومن الهضبة الايرانية والقوقاز .

وكانت ماري تستورد القصدير ، وهي مركز عالمي لتجارته ، وهناك تجارة الذهب والاحجار الكريمة والخشب ، والمواد اللازمة للصناعة ، وكانت كركميش وحلب تنقلان الى ماري مواد عديدة ، وبعضها كان يحمل علامات المدن المصورة ، مثلا الثياب الحلبية او اليمحاضية وكذلك جرر العسل والحيوانات والخمر والزيت والاعشاب الطبية(٢) .

أما التصدير فلا يوجد الا القليل من وثائق المحفوظات ما يشير الى تصدير مواد ذات اهمية او من انتاج محلي ، ويظهر من المحفوظات ان ماري صدرت الاثاث والمعادن والمجوهرات الى بعض المدن مثل (راشوم، ترقا ، هونالاع ، اشنونا ، قطنا ، ساغاراتوم) . وتوجد وثيقة واحدة تذكر تجارة القصدير الذي كان يرد الى ماري ثم تعيد تصديره الى حلب وقطنا وحاصور ، ولكن يمكن التاكيد بانه كانت هنالك تجارة للقصدير ، مهمة ومنظمة خاصة مع الجهات الشرقية(٣) .

(١) انظر ص ٢٣٣ ج A. R. M. VII
(٢) انظر ص ١٧٦ ج A. R. M. VII
(٣) انظر ص ٣٣٨ ج A. R. M. VII

أهم أنواع المواد المتداولة في ماري :

الزيت :

كان الزيت المستخرج من مختلف المواد كثير الاستعمال سواء في الصناعة أو التجارة أو للاستهلاك ، وقد وردت أسماء أنواعه في وثائق المحفوظات خاصة سجلات المواد الاستهلاكية لمطبخ الملك زمري ليم حيث دون على عشرات الرقم الفخارية وجبات الملك والمواد الداخلة فيهـا . ويبدو أن كلمة زيت تقابل السمن بالعربية ، وهي بالاكادية (شمن) ، وقد بلغت اصناف الزيوت ١١ صنفا نذكر منها(١) :

١ ــ السمن (شمن) ويستعمل في التطبيب وصناعة العطور .
٢ ــ زيت السيرج ويستعمل للاضاءة .
٣ ــ زيت التمور ، ويصنع منه الكحول .
٤ ــ زيت الارز (دم الارز بالاكادية) ، ويستخرج من الارز .
٥ ــ زيت الزيتون ويستورد من حلب وكركميش .
٦ ــ زيت اللوز المر .
٧ ــ زيت السمسم .

العسل والنبيذ :

اشهر مصدر للعسل والنبيذ الى ماري ، هو ملك سوزا ، وقد ورد في النصوص اسم احد أمراء مدينة ناجار في أعالي الفرات ، وكان هذا الامير يجمع جرار العسل لزمري ليم ملك ماري .

ويوجد من النبيذ ثلاثة أصناف متدرجة في الجودة واللون ، وهناك نصوص عـديدة تشير الى ان تصدير النبيذ الى ماري ، كان يتم من

(١) انظر ص ١٧٥ ج A. R. M.

المناطق الشمالية والغربية من حلب وكركميش ، والنصوص تشير الى ان الاستيراد تم بواسطة تاجر اسمه (داريا) الذي حمل النبيذ بنفسه الى ماري(١) ، وهو رجل أعمال يتاجر بالاخشاب .

وهناك مصدر آخر للنبيذ وهو معبد سيدة القصر (كما ورد في النصوص) وكذلك من قبيلة بدوية اسمها (تورسمعال) كان لها علاقات مع مناطق ماري الشمالية وحيث ان هناك عددا من القبائل قد تاجرت مع ماري(٢) .

تجارة المواد النسيجية والجلد والثياب :

ان المواد المستعملة في الصناعات النسيجية قديما هي القطن والصوف وكانت هذه المواد تورد بطريقتين :

١ ـ بشكل فردي وهدايا للملك زمري ليم

٢ ـ استيراد المواد الاولية (القطن والصوف) لورشات النسيج ، ونجد كلمة (اشكاروم) مستعملة جدا في النصوص ، وكانت تعني المواد التي تعطى لرجل مهنة من اجل أن يقوم بصناعة نسيجية ، وهذا دليل اتساع حركة تجارة الصوف والقطن .

وتوجد صناعة السجاد في بيت في ترقا قرب ماري ، حيث كان يحوي هذا البيت تسع عاملات نسيج ، وهناك صناعة السجاد التي كانت مصدر الوحي للوحات الجدارية التي تزين جدران الباحة رقم ١٠٦ وقاعة العرش القديمة في قصر ماري .

(١) انظر ص ٢٧٢ ج A. R. M. IX

(٢) المصدر السابق ص ٢٧٢ IX

وبالنسبة الى تجارة الصوف فقد كانت المادة الاساسية للنسيج ، وتجارتها كانت مزدهرة ايضا مع ابيلا منذ اقدم العصور .

والى جانب صناعة النسيج ، فقد وجدت صناعة الثياب ، حيث بيعت خمس قطع ثياب الى « سوحارو » . ويبدو ان هذه الصناعة كانت منتشرة في الريف . وسجل في النصوص ايضا ٢٦٠ قطعة(١) ثياب تم استيرادها الى ماري ، ومكان الارسال هو (ساميتور) ، وقد ارسلت الى (يابني داجان) وهو نفس مصدر النبيذ في ترقا ، والملاحظة المهمة هو إنه ليس على الموزع أو المصدر سواء اكان موظفا أو لم يكن ان يقدم حسابا للشؤون المالية عن مصدر الارسال او التصدير .

وهناك انواع عديدة من الثياب والاقمشة التي يتاجر بها مثل :

التوجا (وهي قطعة من القماش تلف حول الجسم كالمئزر) شاعت في بلاد الرافدين منذ عصر سلالة اور الثالثة واقتبسها الساميون ، وتطورت الى انماط وفيرة التزيين ، وافضل نماذجها نراه في تمثال الملك جوديا ومن بين الأقمشة الكتان (كتيتوم) والموسلين (موشليوم) وتصنع منه ثياب خاصة بالمراة .

اما الجلد فقد صنعت منه الصنادل الممتازة والقفازات وصدرت الى الخارج .

المعادن :

يأتي في طليعة المعادن المتداولة ، القصدير ، البرونز ، الاحجار الكريمة والذهب والفضة . وكانت تجارة المعادن والاحجار الكريمة تحت اشراف الملك زمري ليم مباشرة ، ومركزها في « غرفة سريره » ،

(١) انظر ص ج ٣٠٣ ج A. R. M. IX

وكانت عمليــات البيع والشراء تتم بوجوده ، ويظهر اسمه على جميع الرقم الفخارية التي سجلت عمليات بيع المعادن الثمينة .

وهناك بعض الوثائق ، تشير الى استعمال الذهب والفضة كوسيلة لدفع ثمن البضائع . وهناك سجل لبعض المشتريات بالفضة مثل القمح، ويذكر نص لزمري ليم أنه بعث الى (اتور اسدو) حاكم ناحور بفضة ، وكان قصر ماري يشتري الحبوب من بــلاد الشمال لغزارة انتاجهــا وخصوبتها ، وذلك مقابل الفضة .

ويرد في الوثائق ان حمورابي ملك بابل ، قد استخدم (زمري حدد) لدفع ٢ مين (والمين عملة فضية) الى زمري ليم الملك(١) .

ان المواد السابقة المتداولة في التجارة كالزيت والعسل والثياب هي مواد خاضعة للضرائب وحتى تجارة العبيد كانت كذلك ، وان الاشخاص المصدرين هم المستوردون . وكان هناك امراء اقطاعيــات وأعضاء في العائلة المالكة قد وردت اسماؤهم في سجلات اعمال تجاريــة ، ولكن ليــس هناك ما يشير الى اي مدى كان هؤلاء الاشخاص يقومون بهــذه الاعمال أو أنها من طبيعة عملهم كموظفين لدى القصر .

وقد استخدم في النصوص للدلالة على ارسال النبيذ من قبل ملك حلب الفعل (اوشعيبلام) . وكلمة (ترديتم) كانت تعني تصدير وترافق عادة اسم المصدر ، وهو المختص باستقبال أو استلام أصناف البضاعة، وكان يقتطع جزءا من القيمة العامة للبضاعة كضريبة .

وتوجد نصوص تشير الى البضاعة دون ذكر اسم المصدر ، وهذا يعني أن البضاعة مرسلة من قبل منظمة أو مؤسسة رسمية لا من مصدر خاص . وقد نشطت تجارة بعض المواد النباتية والتوابل المصدرة الى

(١) انظر ص ٢١٠ ج A. R. M. IX

مصر ، وكانت تنقل عن طريق ماري ، ومعظمها لا يزال مستعملا حتى الآن مثل الكمون (كمونو) والكزبرة (كيزبيرو) والزعفران (ازوفيرو)(١).

والخلاصة كانت علاقات ماري السياسية والتجارية واسعة وشملت معظم مدن آسية الغربيـة ، حيث وردت أسماء تلك المدن في نصوص المحفوظات كما أشرنا سابقـا ، وكانت علاقاتهـا اشد وثوقا مع حلب وكركميش ومناطق الشمال ، نظرا لان هـذه المناطق تقدم لهـا المواد الغذائية الضروريـة كالقمح والزيت والعسـل ، وقد ورد في النصوص اسماء امراء قدموا من مناطق الشمال يحملون ارسالات النبيذ والعسـل الى ماري .

خاتمـة :

يبدو من خلال المعطيات التاريخية ان التحولات الاقتصادية والبشرية التي شهدتها نهاية الالف الثالثة وبداية الالف الثانية قد انعكست على الوضع السياسي في بلاد ما بين النهرين حيث استلمت السلطة سلالات أمورية في معظم المدن ، التي قامت بينها صراعات وبرز فيها ملوك أقوياء اعتبروا من أقوى ملوك الساميين في صدر الالف الثاني قبـل الميلاد . وتتمحور الصراعات فنجد شمش حدد الاول يقيم مع ملك قطنا تحالفا ضد زمري ليم ملك ماري وحليفه وسنده ياريم ليم ملك حلب ، ونجد حمورابي يقيم علاقات قوية مع ملك حلب وكذلك مع ملك ماري ، وما يلبث هذا بعد أن قوى مملكته ان يجتاح معظم الممالك الامورية ، ويوحد بلاد ما بين النهرين تحت سيطرته .

وشهدت التحولات الآنفة الذكر ، ازدهارا ونموا في التجارة ونقل البضائع مما أتاح المجال لازدهار حضاري وفني في معظم المدن ، وقد اهتم جميع الملوك دون استثناء بالتجارة واشرفوا على تنظيمها بانفسهم .

(١) انظر ص ٢١٢ ج

وفي هذا دليل على الريع الذي كانت الدولة تحققه ، بعد أن قامت بعلمنة التجارة والسياسة وانهاء دور المعبد في هذا المجال .

وقد أتيح لماري أن تلعب الدور الرئيسي في المرحلة الاولى من بدء النشاط الاقتصادي في المنطقة ، وفي ظل توزع القوى السياسية ، بحيث لا غلبة لمدينة على أخرى بل تعادل بين معظمها من حيث القوة ؛ وظلت ماري تلعب هذا الدور الى أن استطاع حمورابي القضاء عليهـا وطرد ملكها زمري ليم . وماري ذات الرصيد الحضاري الذي يمتد الى النصف الاول من الالف الثالثة ، استطاعت أن تكون في عهد الملك زمري ليم من كبريات المدن . ويحتل قصر ملكها شهرة واسعة للدور الذي لعبه في تنشيط التجارة وللابهة والروعة اللتين يتصف بهما ، لما ضمه من غرف مزينة باللوحات وباحات وخدمات جعلت منه أفضل قصر يلبي حاجات عصره ، حسب تعبير الاستاذ اندريه بارو في كتابه (سومر) ، فقد أقيمت الممرات الطويلة أمام صفوف الغرف لتسهيل مسيرة الموكب الديني باستقامة واحدة .

وبهذا الدور الاقتصادي وما عكسه على رصيدها الحضاري عوضت ماري عن المجد العسكري الذي حققته فيما بعد بابل وآشور ، والنصوص لا تمدنا بما يكفي لمعرفـة الاسباب التي منعت ماري من أن تكون قوة عسكرية كبابل أو آشور او حلب، فكما تقدم وذكر استنادا الى محاضرات استاذنا الدكتور هشام الصفدي فان مرحلة الانتقال التي شهدت تلك التحولات الاقتصادية والسياسية بين الالفين الثالث والثاني قبل الميلاد تتميز بالغموض في تاريخ سورية .

ولكن يمكننا القول ان قلة مساحة الارض الصالحة للزراعة في ماري وصعوبة استصلاحها وتنظيم سقايتها قد حالا دون سكنها بكثافة من قبل موجات المهاجرين الاموريين ولهذا نراها تتوجه صوب الجنوب حيث تأسست سلالة أمورية قوية في بابل وفي الشمال حيث كان الآشوريين احدى تلك السلالات القوية عسكريا (وجميع أراضي المنطقتين خصبة

وفيرة المياه) وكانت ماري تقع تحت نفوذ الشمال تارة والجنوب تارة اخرى الى أن لاقت مصيرها على يد الجنوب كما ذكرنا .

ومدينة ماري ليست الا مثالا لتلك المدن التي تقع في مناطق متوسطة وعلى ممرات طرق التجارة الدولية حيث تتمكن من بناء حضارتها بفضل علاقاتها التجارية والسياسية وبفضل المرونة والحنكة في ادارة تلك العلاقات في سبيل تحقيق المصلحة الاقتصادية .

ونجد امثلة متعددة في التاريخ القديم لمدن قامت بدور مشابه ، مثل دورا يوربوس قرب ماري (الصالحية) وتدمر في البادية السورية . والبتراء في وادي الاردن ، ومعظم تلك المدن انتهت بنهايات متشابهة . اذ سرعان ما تحس القوى المجاورة بخطورة هذه المدن فتسعى للقضاء عليها عندما تسنح الفرصة .

وتشكل مدينة ماري وقصرها في النهاية رصيدا مهما في تاريخ الحضارة السامية ، وتقدم آثارها والدلائل المستقاة منها ، المثل تلو الآخر على وحدة تجمع بين جميع الساميين الذين استوطنوا بلاد ما بين النهرين وسورية عن طريق هجرات بدأت بقيام الامبراطورية الاكادية وتتالت فيما بعد حيث قدم الاموريون والكنعانيون والآراميون وكان العرب آخر القبائل السامية التي استطاعت نشر حضارتها وأفكارها في رقعة واسعة من آسيا وافريقيا . وبذلك فان ماري وما ساهمت به في مجال الحضارة والفنون هي جزء أصيل من التراث الحضاري القديم للعرب .

مراجع البحث

أولا ـ المراجع باللغة العربية	الاختصارات المعتمدة
١ ـ «تاريخ الشرق القديم ج١ محاضرات في تاريخ آسية الغربية» جامعة دمشق ١٩٧٨ .	د. صفدي ج ١
٢ ـ «تاريخ راس تمثال المحارب من ماري » تاليف د. هشام الصفدي ـ مقال في مجلة الحوليات الاثرية السورية .	د. صفدي تمثال راس المحارب
٣ ـ «التنقيبات الاثرية في الخليج العربي» د. هشام الصفدي مقال في مجلة الحوليات الاثرية السورية المجلد١٩٦٤/١٤.	د. صفدي التنقيبات الاثرية
٤ ـ «بحوث في تاريخ وعلم وآثار الشرق القديم» تاليف د. صفدي جامعة دمشق ١٩٧٨ .	
٥ ـ «مشاكل من التراث» د. الصفدي محاضرة القيت في المؤتمر السنوي الثالث للجمعية السورية لتاريخ العلوم جامعة حلب ١٩٧٨ .	د. صفدي مشاكل من التراث
٦ ـ «تاريخ سورية ولبنان وفلسطين» ج١ تاليف د. فيليب حتي ترجمة جورج حداد وعبد الكريم رافق بيروت ١٩٥٨ .	
٧ ـ «الموسم التاسع من حفريات ماري» اندريه بارو ـ مقال في مجلة الحوليات الاثرية السورية ص ١١٦ ـ ١٢١ .	أ. بارو الموسم التاسع
٨ ـ «الحضارات السامية القديمة» تاليف سبتينو موسكاتي ترجمة السيد يعقوب القاهرة ١٩٥٧ .	موسكاتي
٩ ـ « بلاد ما بين النهرين (حضارة بابل وآشور) » تاليف ل . د يلابورت تعريب مارون عبود ١٩٧١ بيروت .	ل. ديلابورت
١٠ ـ « الحضارة في الشرق الادنى » تاليف هنري فرانكفورت ترجمة ميخائيل خوري بيروت ١٩٦٥ .	هـ. فرانكفورت
١١ ـ « تاريخ بابل » تاليف مارغريت روتن ـ ترجمة ربة عازار وميشال ابي فاضل بيروت ١٩٧٥ .	
١٢ ـ «دراسة مختصر للتاريخ» تاليف ارنولد توينبي ج١+ج٢ ترجمة فؤاد محمد شبل القاهرة ١٩٦٦ .	
١٣ ـ « تاريخ اللغات السامية » تاليف الدكتور اسرائيل ولفنسون القاهرة ١٩٢٩ .	
١٤ ـ « تاريخ علم الآثار » جورج ضو ـ ترجمة بهيج شعبان بيروت ١٩٧٠ .	

ثانيا ـ المراجع باللغة الفرنسية

1 — A. R. M. VII

Archives Royales de Mari

Pari Jean Bottero

(Textes econamiques et administratifs)

Paris 1957

2 — A. R. M. IX

Archéves Royales de Mari

Par : Maurice Birot

(Textes admenistratifs de la salle 5 du palais)

Paris 1957

3 — G. Dossin

Le Royaume d'Alep au XVIII=e siecles avant notre ere

B'apres « Les Archives de Mari »

Par : George Dossin

Prauxelles 1952

4 — J. R. kupper

Les nomades en Mesopotamie au temps des rois de Mari

Par : Jean Robert kupre

Paris 1957

5 — J. Deshaues

Les civilisations de l'orient ancien

Par : Jean Deshaues

Paris 1969

6 — A. Parrot sumer

Sumer . Andre parot

Paris 1960

7 — G. Parrot. Mara

Mari une ville perdue

Paris 1948

une ville perdue

par : André Parrot

حوار مع عبد الرحمن منيف

نزار عابدين

قبل عشر سنوات أو تزيد كانت الرواية العربية تعاني عدة مشكلات ، منها عدم ظهور أسماء جديدة في عالم الرواية العربية، أسماء تضيف جديدا ، ولا تبقى مجرد تقليد لكبار الروائيين العرب .

وفجاة قفز الى المقدمة روائي لم نقرأ له من قبل . قرأنا « موسم الهجرة الى الشمال» ووجدنا انفسنا أمام روائي كبير يضيف جديدا ، وهو يحق صوت جديد بكل ما لهذه الكلمة من معان ، ذلك هو الطيب صالح الروائي العربي السوداني .

وبعد ذلك بفترة قصيرة قرأنا رواية أخرى هي « الاشجار واغتيال مرزوق » ووجدنا أنفسنا مرة أخرى أمام روائي عربي متميز هو الدكتور عبد الرحمن منيف . الطيب صالح وعبد الرحمن منيف يشتركان في هذه الميزة ، وهي ان الروائي ومنذ روايته الاولى يتبوأ مكانة متقدمة في عالم الرواية .

وتتالت كتب الروائيين العربيين، وبالنسبة الى الدكتور عبد الرحمن منيف قرأنا له بعد ذلك « قصة حب مجوسية » ثم « شرق المتوسط » ثم « حين تركنا الجسر » وصدرت له بعد ذلك « النهايات » .

وفيما يلي نص حوار مع عبد الرحمن منيف يحاول تسليط بعض الاضواء على آرائه في الحياة والانسان والادب :

ـ هل ثمة تناقض بين عملك وكونك كاتبا روائيا ؟

ـ قد يبدو ظاهريا ان هناك بعض التناقض بين عملي كمهنة والعمل الذي أمارسه كهواية. بمعنى أوضح بين النفط كاختصاص وبين الرواية كهواية ، ولكن مع ذلك هناك نقاط التقاء أيضا من حيث أن النفط كعالم وكموضوع قد يساعد على اكتشاف بعض الجوانب الروائية في الحياة العربية المعاصرة، اضافة الى أن هذا الموضوع بتأثيراته

وانعكاساته على الواقع العربي ، حتى الآن لم يعالج ولم تكتشف كامل أبعاده ، ولذلك ارى انه من المفيد ان يكون لشخص ما نوع من الصلة بهذا الموضوع كوسيلة لاكتشاف اشياء جديدة . اما الجانب الآخر ، فيبدو لي أن جميع من يمارسون الاعمال الادبية أو الفنية يعملون في الاصل في مجالات قد لا تكون من نفس نوع الهواية التي يمارسونها وليس لها صلة بهواياتهم ، سواء كانوا شعراء أو كتاب رواية أو مسرحية أو غير ذلك ، لذلك يجب أن نواجه هذا الوضع كأمر واقع، ونتعامل معه ضمن الامكانيات التي يتيحها . أمـا مسألة التفرغ ، مسألة أن ينصرف الانسان بكامل جهده ووقته الى هوايته ، فتبدو لي قضية مستبعدة ولم تتوفر شروط قيامها وممارستها .

ـ اضطرار الفنان والاديب العربي في أغلب الاحيان الى ممارسة عمل لا علاقة له بهوايته، ما تأثيره في تطور وتقدم الادب العربي بشكل عام والرواية بشكل خاص ؟

ـ لا شك أن الرواية بشكل خاص ، يكون العمل الآخر على حسابها ، ولا يمكن أن نكسب رواية كبيرة أو روائيين كبارا الا بتوفير الشروط الضرورية من أجل ايجـاد وضع ملائم لعملهم ، واستمرار هذا العمل . لذلك يفترض أن تتاح ظروف ملائمة للروائي لممارسة هذا الفن . ويبدو لي أن من جملة الاسباب التي يمكن في ضوئها تفسير ضعف الانتاج الروائي العربي ، هو عدم وجود الانصراف الكامل ، والوقت الكافي ، لممارسة فن كتابة الرواية . هناك فنون يمكن تسميتها بفنون اللحظة ، أو الفنون الانفعالية ، تحتاج الى وقت قصير والى تعبير مكثف وانفعالي في أكثر الاحيان ـ مثل القصة القصيرة بعض الاحيان او الشعر ـ بينما الرواية عمل تركيبي ، عمل يحتاج الى زمن ، ومواصلة العمل في هذا الاتجاه دون انقطاع يمكن أن تؤدي الى نتائج أفضل ، لكن ضمن الظروف الراهنة يبدو أن مشكلة التفرغ لم تطرح حتى الآن كمشكلة بحاجة الى حل سريع بالنسبة الى معظم الفنانين العرب الذين ـ في حال تفرغهم ـ يمكن أن يقدموا نتائج أفضل وأهم، لذلك فان المسألة تحتاج الى بعض التمعن من قبل الفنانين أنفسهم لاختيار واتخاذ قرارات حاسمة في أوقات معينة ، وتحتاج أيضا الى أن تهيأ الشروط اللائمة من حيث يتخذ القرار من الطرف الآخر أعني السلطة لتهيئة مستلزمات الحياة بالنسبة الى هؤلاء .

ـ حتى الآن قدمت خمسة أعمال روائية، ويرى بعض النقاد أنك دخلت عالم الرواية ، بشكل ومضمون جديدين الى حد كبير على الرواية العربية . هذا الشكل الذي اخترته لروايتك الاولى « الاشجار واغتيال مرزوق » لماذا اخترته ؟

ـ أعتقد أن الموضوع هو الذي يفرض الشكل ، بمعنى آخر قد يكون هناك ضرورات

فنية لعمل معين بشكل معين ، هذا الشكل لو حاولنا استعماله في اعمال اخرى قد لا يعطي نفس النتائج ، فالموضوع الذي اخترته كان موضوعا من الغنى والاتساع والتشعب بدرجة كبيرة ، بحيث كان يحتاج الى شكل متنوع لكي يعبر عنه ، فلذلك كتبت روايتي الاولى بهذا الشكل الذي وان بدا جديدا الا أنه امتداد واستمرار لبعض المدارس والاشكال السابقة في الرواية العربية او في الرواية العالمية . انا لم أقدم جديدا بالمعنى الكامل للكلمة ، ولكنني حاولت أن أستفيد من تجارب الذين سبقوني ، وأن الائم بين الموضوع الذي اخترته والشكل الذي اخترته له .

الموضوع كما قلت متسع الى درجة انني اتصور أنه كان سيسقط لو قدم بطريقة تقليدية . فكان مطلوبا عدة اصوات ، كان مطلوبا استخدام اسلوب التذكر ، أو استعمال لغة السينما في بعض الاحيان ، لتقديم صورة أوضح وأكمل للقارىء ، فلذلك كان هذا الشكل الذي استقبل من قبل القراء بشيء من الترحيب الذي شجعني على الاستمرار ، ومحاولة تطوير الاسلوب وتقديم اشكال جديدة أتصور من خلالها انني أستطيع - مع غيري طبعا - في المستقبل أن نسهم في اغناء الرواية العربية ، لا سيما أن هناك الكثير من الموضوعات التي لا تزال بكرا وبحاجة الى المعالجة .

ومن الطبيعي أن النقاد أقدر مني على تحديد المزايا والعيوب في هذا الاسلوب او ذاك سواء في عملي أو عمل الآخرين ، وأترك للنقد أن يحدد مدى النجاح أو الفشل في اختيار الاسلوب أو الشكل الملائم للمضمون .

— من الملاحظ — ومنذ روايتك الاولى — انك تعتمد على الصورة ، واللفظة الشاعرية، مع أنه من المعروف أنك لم تكتب شعرا — او على الاقل لم تنشر شعرا — فلماذا كانت الكلمات والصور لديك بهذا الشكل مع ان الموضوع ليس شعريا او على الاقل ليس مفرحا على الاطلاق ؟

— في الحقيقة ، أنا لم أكتب شعرا ، وليس في نيتي ان اكتب شعرا أبدا ، ولكنني اعتبر نفسي احد قراء الشعر ، وربما كنت قارئا فوق الوسط ، وتراثنا العربي اغلبه شعر ، وكلنا مشبعون بالروح الشعرية بنسبة تزيد أو تنقص ويستهوينا الشعر . ولذلك قد يكون من الطبيعي أن يلجأ الانسان الى الاسلوب او الصيغ الملائمة له اكثر . انا لم اختر بشكل متعمد الكلمات والتعابير ، وانما وجدت الموضوع نفسه يفرضها . الافكار والكلمات التي يحب الناس ان يتكلمونها عندما حاولت أن انقلها ، نقلتها بشكل اقرب الى الصدق والبساطة . وايضا بشكل شاعري الى حد ما ، حاولت ان اقترب الى حد كبير من لغة الناس ، قد لا تكون

اللغة اليومية ،، وانما اللغة التي يحبونها . قد يتكلمون بها داخليا .. ويفكرون في طريقة تكلمها .

ـ هذا الشكل من التعبير توضح اكثر في « قصة حب مجوسية » التي كتبتها بكل الزخم والتدفق الرومانسي العاطفي مباشرة بعد روايتك الاولى « الاشجار واغتيال مرزوق » .

ـ موضوع « قصة حب مجوسية » كان يجب أن ينظم قصيدة شعرية طويلة ، ولذلك كان يتطلب حدا كبيرا من اللغة الخاصة لانه موضوع خاص ، ونحن لا نختار أشكال التعبير والكلمات .. وانما هي تفرض نفسها ، فلو أني حاولت أن أتكلم بلغة محايدة في هذه القصة ، لغة بعيدة عن لحظات الانفعال والتوتر لسقطت القصة ، ولكن عندما استعملت أسلوبا ملائما للموضوع قد يكون هذا قد أدى الغرض .. أما فيما يتعلق بالشعر .. فانا رغم محبتي للغة الشعرية الا انني أخافها .. لا سيما عند الروائيين أو كتاب القصة المبتدئين .. لان هذا الموضوع بمقدار ما هو غني ويشكل اضافة مهمة ، بمقدار ما هو خطر .. بمعنى آخر اذا ظل الانسان حبيس الكلمة والصيغة قد يقع في مطلب الشكلية .. لذلك نلاحظ احيانا كثيرة أن عملا روائيا أو قصة قصيرة ،، كان يمكن أن تؤدي غرضا اكبر وبطريقة افضل ، لو اسقطنا منها كل الزوائد الشعرية التي لا تشكل اضافة نوعية للحدث . أما اذا كانت اللغة الشعرية تضيف شيئا الى الحدث وتغنيه وتعمقه ، فهذا النوع من المزاوجة بين الرواية والشعر كسب للرواية اكثر منه للشعر ، وهناك تجارب عالمية كثيرة ، استطاع فيها كتابها أن يحققوا هذا التزاوج بشكل بارع وكان هناك غنى حقيقي في الحدث في النهاية ، عكس ما نلاحظ الآن ولا سيما بين كتاب القصة القصيرة حيث أغرق كثير منهم في العبارة الشعرية التي لا تشكل أي اضافة للحدث ، وبدأنا نواجه القصة الشعرية اذا صح التعبير ، فهذا موضوع يحتاج الى انتباه مبكر حتى لا نقع في نوع من التراجع في نمو القصة القصيرة بشكل خاص .

ـ يلاحظ في كتاباتك أنك كثيرا ما تلجأ الى لغة القصة القصيرة من حيث العبارة المكثفة ؛ وتعود الى التفصيلات الصغيرة فيما بعد ـ نيما يشبه المزاوجة بين لغة الرواية ولغة القصة القصيرة ـ .

ـ أنا أؤمن بأن العبارة بقدر ما تكون مختصرة ومكثفة بقدر ما تكون مشحونةبامكانية الوصول الى القارىء ، قارئنا في الوقت الحاضر بحكم ظروفه غير قادر على الدخول في عالم فيه الكثير من التفصيلاتغير المجدية .. الرواية عالم مختلف عن القصة القصيرة .. الرواية مجموعة تفاصيل .. التفاصيل

الصغيرةتركب حدثا، وتكون عالما من الجزئيات المفروض ان تكون متكاملة من اجل الوصول الى غاية ، في القصة المصرية بشكل خاص لاحظنا كثيرا من الاستطالات التي تصل احيانا الى السرطانية التي لاتضيف شيئاالىالحدث بحيث تعمقه وتغنيه ، وهذا شكل نوعا من العبء على القصة العربية ، الآن مطلوب التخلص من هذه الزوائد وهذه الاضافات غير المجدية والعودة الى الايجاز ، وتقديم الحدث بصور غنية كثيرة موحية ، أما اذا حاولنا ان ندخل في التفاصيل التي لا تزيد في كثافة الحدث واهميته ، فهذه غير ملائمة لا للعصر ولا لمواضيع الرواية الجديدة ، وهناك في القصة العالمية تجارب كثيرة تؤيد ذلك .. واعتقد أن براعة الكاتب تظهر أكثر ماتظهر في قدرته على الحذف ، وكاتب الرواية بشكل خاص كلما استطاع أن يزيل من عمله ما لايعطي اضافة نوعية للموضوع كلما كان انجح .. وهذه قضية قد لا تكون مقبولة لدى الكاتب نفسيا في البداية ، لانه يعتبر كل ما كتبه ذا أهمية ، لكنه كلما تقدم في العمل يشعر ان العمل يصبح اقوى اذا استطاع ان يحذف منه كل ما يثقله ويعيقه .

ـ نبقى في عملك الاول وهو العمل الذي قدمك الى قراء الرواية العربية، في «الاشجار واغتيال مرزوق » هناك قصة « الياس نخلة » وقصة « منصور عبد السلام » وتبدو هاتان القصتان وكانهما لا علاقة بينهما ، بحيث يقول البعض اننا لو جعلنا كلا منهما قصة منفصلة لما تأثر العمل بشيء ..

ـ ما حاولت أن اقوله في « الاشجار واغتيال مرزوق » هو الاضطهاد والغربة .. والاضطهاد والغربة ليس لهما وجه واحد .. لهما وجوه متعددة ، وحتى نستطيع استيعاب الاضطهاد بكل ابعاده يجب أن نرى نماذج حقيقية للاضطهاد ، ومن هنا اخترت نموذجين يمثلان الاضطهاد في مرحلة معينة وبمفهوم معين .. الاضطهاد المادي والاضطهاد النفسي .. ويبدو لي ان صورة « الياس نخلة » أو صورة « منصور عبد السلام » لم تكن لتظهر واضحة لو كانت منفردة ، كان يمكن ان تؤخذ كل صورة وتؤدي غرضا معينا ولكن لكي نرى كامل أبعاد الموضوع كان يجب أن نرى الوجهين .. مدى ما يعانيه الانسان المسحوق ماديا في منطقة معينة .. في مرحلة معينة ، ومدى ما يعانيه الانسان نفسيا عندما يكون عرضة لاضطهاد من نوع آخر ـ لذلك لا يمكن ابدا الفصل بين الشخصيتين وبين الموضوعين ـ وأنا أعتقد اننا لو حاولنا ان ناخذ احد الوجهين ونذهب بعيدا في تتبع حياته ونتائجها ، لا بد أن نصل الى الشعور بفقد شيء ما ..

بعض النقـاد ، وبعض القراء اعتبروا « الياس نخلة » محورا اساسيا ، وقد يكون أهم من « منصور عبد السلام » ولكن هذه

وجهـة نظر ـ اما انا فكان عندي محوران اتحرك فيهما ـ بمقدار ما كنت أبرز هموم وتعاسة « الياس نخلة » كنت ارى تعاسة من نوع آخر يعاني منها الوجه المقابل الذي يتعرض لنوع آخر من الاضطهاد والغربة . هذا ما حاولته .. اما الى اي حد نجحت في هذه المحاولة ، فان الاخرين اقدر مني على الحكم ـ واظن أن الموضوع ـ على الرغم من بعض نتائجه الايجابية ـ ما يزال بحاجة الى معالجات اخرى ـ لا سيما وان الاضطهاد باشكاله وملامحه المتعددة التي تتسع وتكبر لا يزال مطروحا كمشكلة يعاني منها الكثيرون ماديا ونفسيا ..

قبل ان ننتقل الى مناقشة المواضيع نبقى في الشكل .. النهاية في « الاشجار واغتيال مرزوق » كانت متوقعة .. القارىء يحس أن « منصور عبد السلام » يجب أن ينتهي هذه النهاية ، لكن طريقة تصوير النهاية .. اي أوراق تركها منصور ووجدها آخر ونشرها.. هذا الامر تكرر ، بشكل مختلف قليلا وبتغيير طفيف في « شرق المتوسط » عندما قررت انيسة ان تكمل وتنشر اوراق اخيها «رجب».

ـ ربما كان في هذا الراي كثير من الصحة.. لكن مع فارق .. هو ان الذي قدم الاوراق كحقائق لمرحلة تاريخية معينة في « شرق المتوسط » شخص ذو علاقـة .. شخص اصابعه في النار .. يعاني من نفس الهموم والمشاكل التي عانى منها الطرف الاخر ـ بينما في « الاشجار واغتيال مرزوق » هناك اختلاف ـ فالذي قدم الاوراق شخص محايد تماما ـ ومع ذلك فانني أعتبر نفسي في محاولة مستمرة للبحث عن اشكال جديدة وأساليب جديدة في التعبير . ولقد قلت سابقا واقول الآن ، ان الرواية العربية بلا تراث ، وبالتالي فان اي روائي عربي معاصر لا بد أن يبحث بنفسه عن طريقة في التعبير بدون دليل او باقل ما يمكن من الادلة ، ولذلك فانه معرض الى أن يقع في بعض الاخطاء وان يكون لديه بعض النواقص ، واتصور أن الجيل القادم بعدنا يمكن أن يكون اقدر منا على مواصلة اللعبة الروائية بشكل أكثر براعة ، ويتخلص من الاخطاء التي وقعت فيها انا أو غيري من الروائيين .

ـ في اعمالك يبرز القهر بالحاح .. حتى في « قصة حب مجوسية » كان القهر بارزا .. هل تعتبر القهر همـا اساسيا يجب أن تتناوله الاعمال الادبيـة ؟

ـ انا أعتبر القهر الهم الرئيسي وليس احد الهموم الرئيسية .. وما افترضه ـ وقد يكون هذا الافتراض بحاجة الى برهان ـ هو ان موضوع القهر هو الموضوع الاساسي والكبير والخطير في الحياة العربية المعاصرة ، وفي الوقت الذي نستطيع ان نتغلب على القهر ، ونخلق المواطن الحر وفي جو انساني،

يمكن أن تكسب الحياة العربية كلها .. لا يمكن اطلاقا أن نتكلم عن العدالة والحرية الا من خلال المواطن الحر .. من خلال قدرة الانسان على المشاركة وعلى التعبير ، وعلى أن يكون آمنا على حياته وعلى مستقبله ، وان تتاح له فرص العمل والتنقل .. هذه الحريات البسيطة التي يمارسها كل انسان في العالم بنسب متفاوتة الى حد ما ، المواطن العربي محروم منها تقريبا ، وبهذه الحجة أو تلك يقدم الانسان العربي الثمن دائما ، ويتعرض لمزيد من الاضطهاد والقهر .. والآن وبعد السنين الطويلة نلاحظ أن الانسان العربي عندما امتحن حقيقة في قضايا أساسية ، اثبت انه يستحق الحرية ، ويستحق أن ينظر اليه نظرة فيها الكثير من الانسانية ، أما ما يحصل الآن فهو ان الثقة بالانسان العربي ضعيفة ، وهناك شعور لدى كثيرين في القمة أن الانسان العربي غير جدير بالثقةوالحرية.. بينما ثبت العكس .. اعط الآخرين الحرية ، تجدهم اقدر على أن يكونوا منتجين وان يعبروا عن امكانياتهم الحقيقية . الموضوع الاساسي بالنسبة لي هو موضوع حرية الانسان ، ليس هناك حرية مجردة ومطلقة وانما حرية مشروطة بظروف واعتبارات كثيرة ، لكن على الاقل يجب اعطاء الحريات الصغيرة والبسيطة والاساسية .

– في روايتك « الاشجار واغتيال مرزوق » و « شرق المتوسط » كان هناك نقاط مشتركة – على صعيد الشكل قدمت الرواية الاولى من خلال صوتين يمكن أن نقول انهما وجهان لعملة واحدة – وفي الثانية كان هناك صوتان مع تداخل في الرؤية والحدث حيث يقدم كل منهما أحيانا الحدث كما رآه – واشتركت الروايتان في طريقة تصوير النهاية – ومن حيث الموضوع كانت الروايتان متشابهتين في انهما تدوران حول محور أساسي هو القهر والاضطهاد .. هل استمر هذا الشكل وهذا الموضوع في روايتيك اللاحقتين « حين تركنا الجسر » و « النهايات » .

– في « حين تركنا الجسر » لجأت الى طريقة مختلفة ، وهي ان أستبطن العالم الداخلي للبطل ، وهذه المرة استعنت باداة تعبير غير انسانية ، فبدلا من المحاور الذي كان موجودا في القطار في روايتي الاولى .. أو انيسة عندما كانت تستعيد ايامها الماضية مع اخيها رجب « شرق المتوسط » هنا وضعت كلب صيد محاورا آخر ورفيق الرحلة ، طبيعي أن القضية في بعض الجوانب أصعب لكنها من جوانب اخرى تتيح امكانية الاسقاط ، وامكانية تحميل الحدث بمعان وأفكار قد لا تتاح من خلال أشكال أخرى .. لذلك هناك نقلة نوعية من حيث الشكل في « حين تركنا الجسر » وبعدها في «النهايات» واعتقد انه لا تزال هناك حاجة مستمرة للبحث عن أساليب تعبير جديدة – أنا لست مهتما الى درجة كبيرة بموضوع الشكل ، بمعنى

انه موضوع منفصل أو مستقل ، ومقولة الشكل والمضمون التي شغلت القراء والنقاد فترة طويلة لا تبدو لي هامة ، في «النهايات» كان هناك انسان واحد فقط ، بدون محاور .. حتى الحيوان تخلى ، وفي بعض الجوانب أصبح خصما ـ لكن استطاع هذا الانسان أن يوصل وجهة نظر ، ان ينقل فكرة ، ان يعكس حياة ، وبالتالي أن ينقل الى الآخرين ما كان يحلم به ، وما كان يطمح اليه ، وما عانى منه ..

أما من حيث الموضوع فان موضوع القهر والاضطهاد ظل هما أساسيا تقريبا ، مع فارق من حيث القوة التي تمارس القهر ، ففي « حين تركنا الجسر » حاولت أن انقل انعكاسات هزيمة حزيران على المواطن العربي، وعدم تمكن المواطن العربي من خوض معركة حقيقية ، لانه لم تتح له هذه الفرصة ، كان هناك قهر ضمني لانه لم تترك له فرصة التعبير عن مواقفه الحقيقية ، في « النهايات» هناك قهر آخر ، عندما يكون الانسان أسيرا للطبيعة ، والطبيعة بمعناها البدائي ، اي ينتظر من السماء المطر ، دون أي وسائل للمجابهة ، فالمطلوب وسائل مجابهة ومواجهة يستطيع فيها الانسان أن يواجه أيام القحط، لكن الآخرين لم يتيحوا هذه الفرصة ، اي بمعنى آخر ، مارسوا نوعا من القهر ، نوعا من الحرمان على قرية معينة ، على منطقة معينة ، فلذلك ياخذ القهر أشكالا متعددة ، يمكن أن يكون قهرا مباشرا ، ويمكن أن يكون غير مباشر ، فما حاولت ان أقوله في الروايتين الاخيرتين هو أن أصور أشكالا أخرى من القهر تختلف عن القهر في الروايتين السابقتين ..

ـ يمكن أن تقول انك قدمت أشكالا ووجوها للقهر اللذي يتعرض له الانسان ..

ـ ولكن يظل الموضوع الاساسي هو الوضع الاجتماعي ، العلاقات الاجتماعية السائدة .. هي التي تحدد نوع القهر اللذي يمكن ان يمارس ، الى جانب انه قد يكون هناك بعض المؤسسات الاخرى تمارس أنواعا ضمنية من القهر .. قد تكون محظوظين أنه ليس لدينا نوع آخر من القهر والحرمان كما كانت تفعل الكنيسة في أوروبا ..

ـ يمكن أن يجد القارىء العادي فيرواياتك حدثا يستطيع متابعته ، وان كان دائما يشعر انه يعيش في جو كئيب وقاتم وهو يقرأ رواياتك .. ويمكن أن يجد فيها القارىء أكثر من العادي أو الناقد ؛ مفاهيم ومضامين وأبعادا أكثر من ذلك ، هل كان هذا متعمدا أم انك اردت ان تقول شيئا فكان بهذا الشكل وبهذه الابعاد ؟

ـ في العملية الروائية ـ أغلب الاحيان ـ شيء من المكر ، ولا تخلو من هذا المكر الا في بعض الاحوال كما عندما تكون سيرة ذاتية ،

ولذلك يجب ألا نتعامل مع الروائي ببراءة ، يمكن للقراءة الاولى أو قراءة قارىء معين أن توصلنا الى نتائج معينة ، لكن ثانية او قراءة انسان آخر ، قد توصل الى اشياء أخرى ، وما أفترضه ان العمل الروائي الناجح هو الذي يحتمل قراءات عديدةومن مستويات عديدة ، ربما لم تكن هذه اللعبة واضحة بالنسبة لي وضوحا كافيا في البداية ، اما الآن ولاسيما في الرواية الاخيرة فقد حاولت ان العبها بعد ان اصبحت أكثر وضوحا .. من هذا الجانب لا أنكر أنني تعمدت هذا الامر أن يكون هناك أكثر من مستوى وأكثر من تفسير للحدث .. وبالتالي وعلى الرغم من وجود حدث مركزي ووقائع يمكن أن تشد القارىء العادي ويستوعبها ويفهمها بشكل معين ،تركت الفرصة للكثير من الرموز واحتمالات التفسير بشكل قد تكون النقلة الاخرى في القراءةالثانية اعمق وتعطي فائدة أكثر ونتائج افضل في النهاية .

مما لاشك فيه أن أمتنا تخوض صراعات كثيرة في الحقبة الاخيرة من تاريخها ،ويتفتح الوعي العربي باستمرار ، روايائك ما مدى انعكاس هذه الامور عليها !

ــ هناك قضية اساسية يجب ان توضحها ان الحدث الروائي ليس بالضرورة حدثا فوتوغرافيا ، وليس مطلوبا من الروائي أن يعكس أحداثا وقعت ، ولاسيما في فترة مبكرة فاذا لجأ الى هذا الاسلوب فربما يكون أقل قدرة على التعبير من الوسائل الادبية والفنية والاخرى ــ الحدث المعبر عنه بالرواية اكثر غنى من بعض الجوانب من وقائع الحياة اليومية ، هو مزاوجة بين الخيال والواقع ، وفي النهاية خلاصة واقعية من نوع جديد ــ الاحداث العربية المعاصرة من الغنى والاهمية بدرجة كبيرة ــ وتنعكس تماما على كل جوانب الحياة العربية بما ذلك الفن وبالتالي يمكن أن تنشأ في المستقبل اشكال وصور من التعبير تعكس هذه المرحلة فنيا بالرواية ، بالقصة القصيرة ، بالمسرح وبغيرها ، حتى الان ابرز قضية شغلت العقل العربي المعاصر ، وادت الى مراجعة كل الامور واعادة النظر فيها ،هي نكسة حزيران ، التي كانت بمثابة امتحان لطبيعة العلاقات والاوضاع العربية ، فكشفت عن هشاشة وعن ضعف في جوانب كثيرة ،وعن قوى حبيسة في جوانب اخرى ــ اما ماتلاها من احداث فما تزال بحاجة الى كثير من التمحيص والدراسة والتمعن ، لمعرفة نتائجها وتمخضاتها ــ ويمكن في المستقبل من خلال قوة الاحداث واستمراريتها أن يتعلم الانسان ، والان يمكن للانسان أن يكتسب في يوم تجارب سنوات وقرون سابقة باكملها ــ وفي حالة التغيرات الكبيرة ، الساعة الواحدة تعني فترة زمنية طويلة ، خلالها يمكن ان تتم اشياء ما كان يمكن أن تتم في سنوات طويلة .

والرواية هي محاولة تسجيل احداث ماضية من جانب ومحاولة استشراف آفاق جديدة من جانب آخر ـ وبالتالي يمكن أن تكون هناك احداث سجلت ، واحداث مازالت بحاجة للتسجيل ، وهناك بعض الروايات التي حاولت ان تسجل احداثا معينة وهي ماتزال ساخنة ، او بعدها بقليل ، ولكنها لم تكن موفقة ، ولم تعط النتائج المرجوة ، مثل الروايات التي حاولت ان تسجل احداث حرب تشرين او احداث لبنان الاخيرة ، لنترك العمل ينضج على نار هادئة ، ونعطي الفرصة الكافية لمعرفة كل ابعاده وكل النتائج التي تترتب على وقوع الحدث حتى نستطيع أن نبني عليه رواية جيدة .

ـ الروائي والفنان بشكل عام شاهد على عصره .. اريد ان أطرح سؤالا ذا شقين :

ـ هل انت شاهد حقيقي على عصرك ؟

ـ هل الروائي العربي شاهد على عصره ؟

ـ فيما يتعلق بكوني شاهدا على عصري ، فالنقاد هم الاقدر على تحديد هذا الامر ، وتحديد موقع الانسان بمعنى هل ماقاله هذا الروائي أو ذاك تسجيل حقيقي ودقيق لما حدث في هذا العصر ، يفترض ان يكون الفنان في هذا الموقع ، ولكن الى اي حد هو قادر على تقديم شهادته بشكل دقيق وامين قد لايكون هو الشخص الانسب للحكم على هذا الامر ـ الرواية العربية تحاول ان تكون قريبة من هموم الناس . ان تشهد على مايمر في هذه المرحلة او في مراحل سابقة ، ولكنها حتى الان ماتزال على الضفاف ، لم تنزل الى اعماق المشكلة ، وتقدم لوحة حقيقية من هموم هذا العصر ومشاكله .. يحتمل في المستقبل بعد أن تمتلك الرواية الاداة المعبرة بشكل افضل ، ان تكون في موقع اكثر قدرة على تسجيل شهادتها الحقيقية تجاه العصر ومشاكله وهمومه .. ربما كانت هناك بعض الشهادات الصغيرة حول وقائع معينة لكن لاتزال جزئية ، ومازلنا بحاجة الى شهادة كبيرة كما حصل مثلا بالنسبة لتولستوي ورواية الحرب والسلام التي سجل فيها تسجيلا كاملا ودقيقا مرحلة هامة وطويلة هي غزو نابليون لروسيا ، واليوم عندما نريد قراءة فترة غزو نابليون لروسيا يمكن ان نجدها بوضوح اكثر في الحرب والسلام اكثر مما نجدها في التاريخ ـ مطلوب بالنسبة للحياة العربية المعاصرة شهادات من هذا النوع وهي غير متوفرة حتى الآن .. وعلى الرغم من أن قضية فلسطين هي اهم قضية في عصرنا ، ولكن الشهادات الادبية التي قيلت حتى الان في هذه القضية لاتزال شهادات ثانوية باصوات ضعيفة ولم تعبر عن حقيقة هذه المشكلة واهميتها ونتائجها .

ـ لماذا لم يستطع الروائي العربي أن يكون شاهدا حقيقيا على عصره ، ولم تستطع الرواية أن تكون شهادة حقيقية ـ ألانها لم

تمتلك بعد خصائصها الفنية لكونها ليست عميقة الجذور في الادب العربي ، أم لان الروائي العربي لايستطيع أن يقول كل مايريد؟

ـ يبدو لي أن السبب هو هذه الاسباب مجتمعة ، لايمكن تفسير عجز الروائي العربي عن أن يقول كلمة تاريخية بكونه لايمتلك التراث الروائي ، يضاف الى ذلك أنه غير قادر على أن يقول هذه الكلمة بشكل صريح ومباشر ، لذلك فانه يتوارى بفضل السلامة ويحتاط في كثير من اموره ويقدم شهادة تحتمل وجهين من التفسير او اكثر ، كما أن الاداة حتى تكون مؤثرة وفعالة وتقدم في النتيجة شهادة حقيقية ، يجب ان تكون اداة متمكنة . الروائي عنصر متميز بمعنى أنه أكثر قدرة من غيره على فهم طبيعة المشكلة بحقيقتها العميقة واسبابها الحقيقية ، واذا وصل الى هذا المستوى من الفهم والتعمق يمكن أن تكون شهادته ادق وأكمل ، أما اذا كان لايزال دون هذا المستوى فان شهادته حتما ستكون جزئية وغير دقيقة وغير كاملة .

ـ ظل الشعر العربي ولفترة طويلة الفن الاول في ادبنا العربي ، وفي فترة من الفترات ظهر ، وكان القصة القصيرة ستحتل هذه المكانة بينما يقال الان ان الرواية هي فن المستقبل .. وهي الشكل الابقى من اشكال الادب العربي .

ـ الرواية في الفن الحديث لم تاخذ الحيز الذي تستحقه ، على عكس الشعر الذي ملأ كامل الساحة .. والرواية كفن حديث لابد أن تدفع بمنكبيها من أجل احتلال مكان معين ـ ومن هذا الجانب هي عمل مستقبلي ، ولكن لايمكن أن تكون الاداة الوحيدة ، يجب ان يكون الى جانبها أدوات تعبير آخرى ، كالمسرح ، والقصة القصيرة والشعر ، وهناك جانب آخر هو أن الرواية يمكن ان تستعير من اشكال الادب الاخرى بعض الادوات ـ لان عالمها فسيح ومتنوع وقادرة على استخدام هذه الادوات بشكل جيد وبالتالي هناك مجالات رحبة ومرنة للاستيعاب . ومن هنا أنا ميال الى اعتبار الرواية فنا مستقبليا وليس فن المستقبل لانه لابد أن تكون القصة موجودة وفعالة ، ولكن بالمقارنة مع الماضي ستحتل الرواية مساحة أكبر واهتماما أكبر وستلعب دورا أهم من الدور الذي كان لها في السابق ، من هذا الجانب يمكن اعتبارها فن المستقبل .

ـ من موقعك ككاتب روائي ، كيف تنظر الى واقع الرواية والى مستقبلها ؟

ـ الرواية العربية أفضل بكثير من السابق ، وهناك توزع في مراكز الرواية قياسا بالماضي ، في الماضي كان هناك مصر فقط ، وكان هناك توفيق الحكيم ونجيب محفوظ والاخرون عبارة عن ظلال فقط ، الان لحسن الحظ صار لدينا مجموعة من الروائيين

المنتشرين في اماكن متعددة من الوطن العربي ويمكن من خلال اماكن وجودهم ان يقدموا لوحات محلية ، تغني الرواية العربية وتشكل اضافة مهمة لها .. اما بخصوص المستقبل فانا متفائل جدا ، ورواية اليوم ستكون متخلفة بالنسبة لرواية الغد ، وروائي اليوم عليه ان يتعلم باستمرار وان يكون متواضعا في اكتساب التجارب وان يفتح اذنيه وعينيه من اجل التقاط اصوات الحاضر والمستقبل معا – ولاشك انه من خلال تراكم التراث الروائي ، ومن خلال تنوع اساليب التعبير الروائي ، سوف تتاح للجيل القادم فرص اكبر لتقديم اعمال اهم واكبر مما قدم حتى الآن .. ويمكن للجيل القادم ان يفاجئنا ونكتشف اشياء كانت على الرغم من قربها منا بعيدة عن ملاحظتنا وتلمسنا لها .

– روايتنا حتى الآن لم تبلغ مستوى العالمية ، فانطلاقا من تفاؤلك بمستقبل الرواية هل نستطيع أن نتفاءل في هذا المجال ايضا ؟

– كلما ازدادت روايتنا محلية كلما اصبحت عالمية ، بمعنى آخر كلما كانت أقرب الى الصدق في تصوير الجو المحلي ، وكلما كانت اعمق في حياة الناس حتى لو كانوا مجموعة صغيرة كلما اصبحت اقرب الى العالمية .. والملاحظ أن الروايات العالمية تتناول مشاكل صغيرة وبسيطة لمجموعة من الناس ، لكن طريقة التناول وعمق هذا التناول هو الذي اكسبها عالميتها ، لذلك لاخوف من هذه الناحية .. المحلية لاتعني الاقليمية ، وانما هي محاولة تصوير اعمق واصدق لواقع موجود – ويمثل هذا التنوع يمكن أن نكسب مزيدا من الروايات والروائيين ومزيدا من الآفاق المتنوعة والغنية في رؤية اشياء قد تكون غدا أو بعد غد اكثر من الواقع الذي صورناه .

رسالة اوكسفورد

الهاجرية: بديل جديد للإسلام؟!

عبد النبي اصطيف

صدر مؤخرا عن مطبعة جامعة كامبريدج، كتاب جديد عن التاريخ الاسلامي المبكر، لباتريشيا كرون ومايكل كوك، يحمل عنوان « الهاجرية » Hagarism، وعنوانا فرعيا هو « صنع العالم الاسلامي »، وقد أثار هذا الكتاب موجة من النقد العاصف امتزجت بكافة الوان السخرية المرة والتشفي الذي لايعرف الحدود. والحقيقة ان السبب في ذلك لايكمن في كون مؤلفي الكتاب استاذين محاضرين في جامعتين من كبريات جامعات بريطانيا (ب. كرون هي استاذة محاضرة في مادة التاريخ الاسلامي. كلية الدراسات الشرقية ـ جامعة اكسفورد، وكانت من قبل زميلة باحثة في معهد فايبرج التابع لجامعة لندن، ومايكل كوك هو استاذ محاضر في التاريخ الاقتصادي لمنطقة الشرق العربي، في مدرسة الدراسات. الشرقية والافريقية، جامعة لندن) وكون الناشر مطبعة جامعة كامبريدج، وان أي نتاج يصدر عن هذه الجامعات الثلاث، أو عن اساتذتها ينبغي ان يظفر باهتمام جدي، ويستتبع نقاشا حادا ونقدا عاصفا على صفحات المجلات المتخصصة او ملحق التايمز الادبي. ولكن السبب في ذلك هو التطرف المغرض الذي يلف الكتاب كله، والاختلاف الذي يصل الى حد البدعة والذي يقدم به التاريخ الاسلامي المبكر في فصوله.

ومهما اختلف الاراء في الكتاب وفي مؤلفيه، فان المرء يمكن ان يشير باطمئنان الى ان الموقف العام للمستعربين ولدارسي التاريخ الاسلامي العرب والاجانب في مختلف الجامعات البريطانية، وفي الاوساط الثقافية الجادة، كان الرفض المطلق للاطروحة الاساسية التي يقدمها. وبالطبع فان هذا الرفض امتزج كما ذكرت بالوان من النقد الموضوعي الهادىء، واخرى من النقد الساخر الذي يذكرنا بالعاصفة التي اثارها كتاب الدكتور طه حسين « في الشعر الجاهلي » في عشرينات هذا القرن، مع الفارق الكبير في نوعية الكتابين.

ولكن ماذا عن الكتاب الذي أثار هذه العاصفة ؟

اما عنوان الكتاب « الهاجرية » فهو نسبة الى هاجر، أم اسماعيل وزوج ابراهيم عليهما السلام، واما المقصود به فهو الدين الاسلامي الذي يفضل مؤلفا الكتاب أن ينعتا اتباعه بالهاجريين Hagarenes او

Hagarites ، واما النبي محمد صلى الله عليه وسلم فهو شخصية اسطورية، لفقها الهاجريون ، واما القران فهو نتاج مجهود الهاجريين الجماعي التراكمي ، واما الذي كان وراء هذه الاسطورة فهو المهدي عمر الفاروق المخلص Messiah Redeemer ، واما الصلة بين الهاجرية واليهودية فهي الصلة نفسها التي تربط بين السامرية واليهودية ، واما اساس هذه القصة ومصادر فصولها القريبة فهي المصادر غير العربية والمعاصرة لظهور الدين الاسلامي والتي تشمل المصادر العبرية والسريانية والسامرية والنسطورية واليعقوبية والارمنية والقبطية وغيرها .

لست اريد في هذه المقدمة ان اتحدث عن الكتاب فلذلك موضع آخر ، ولكنني اود ان اشير فقط الى ان هذا التيار من الدراسات التي تحاول ان تبالغ في حجم العنصر اليهودي والتوراتي في التاريخ القديم للشرق الادنى امر يبعث على التنبه ، ان هذا الكتاب . ماهو الا ثمرة واحدة لهذا المجهود(١) الذي لم يكتف فيما يبدو بمحاولة استغراق حضارة ايبلا (٢) التي تم اكتشافها اخيرا في تل مرديخ بخيوط عنكبوت التوراة واليهودية ، بل انه تعدى ذلك ليصل الى الدين الاسلامي والقرآن الكريم ليحوك هذه القصة ، وليعتبر هذا الهراء المدعى اسهاما ذا شان في تاريخ الاديان على حد قول سارجنت(٣) .

لقد أثار الكتاب كما ذكرت عاصفة من النقد في ملحق التايمز الادبي ، وفي بعض المجلات الاختصاصية الاخرى ، وسوف يحاول صاحب هذه السطور ان يقدم خلاصة لهذه المراجعات في مقالة قادمة فيما بعد . اما الان فانه سيتم الاكتفاء فقط بالاشارة الى ان النقد الاساسي الموجه الى هذا الكتاب هو نقد ينصب على منهجه ، وهو تناول جملة من الامور منها .

١ ـ الانتقائية المغرضة التي تمت فيها عملية مراجعة المصادر ، فالمؤلفان يهملان ـ فضلا عن المصادر العربية التي لايثقان بها مطلقا ـ مصادر اساسية في التاريخ الاسلامي بعضها لمستشرقين معروفين بطول باعهم في حقل الدراسات التاريخية الاسلامية ، ويكتفيان من المصادر غير العربية بمايتوافق وغرضهما الذي يقدمانه في مقدمة الكتاب كما سنرى بعد قليل .

٢ ـ محاولة المؤلفين وبنوع من الاصرار غير المسوغ على تهويد كل شيء في الدين الجديد حتى الاسماء والالقاب دون اي مبرر باستثناء الرغبة في جعل العنصر اليهودي يطغى على هذا الدين بكل جوانبه حتى الحضارية منها.

٣ ـ الغياب التام للبعد اللغوي عن الدراسة (ارجاعهما الهاجرين الى هاجر والى الخروج Exodus والمنفى Exile بدلا من الهجرة ، وامور اخرى كثيرة) (٤)

٤ ـ ان المؤلفين عندما يحاولان ان يقحما اليهودية في كل شيء ، لايوضحان فيما اذا كانا يفهمانها على انها طور قبل الاسلام ، او انها عنصر فيه ، او انها نموذج له ، او انهما يجريان مقارنة بين الديانتين . يقول جوزيف فان اس Joseph van Ess

في خاتمة مراجعته للكتاب انه ليس هنالك من خطر كبير في ان يجد الدارسون الاسلاميون انفسهم مضطرين الى نعت انفسهم بالهاجريين. ويذكر سارجنت ان من المؤسف ان مطبعة كامبريدج ـ وهي التي قد نشرت من قبل ابحاثا قيمة لليال ، وبرادن ، ونيكلسون ،وآربري ـ قد نصحت بتملق المؤلفين بموافقتها على نشر هرائهما المدعي . وان المؤلفين في آرائهما البدعة التي أتيا بها انما كانا كمن يريد شهرة ذلك العبقري الذي اراد ان يربط بين المسيح والقطر .

وللمراجعين الحق في أن يختما نقدهما بما يريدان من غمز للمؤلفين ، فقد اساءا المنطق، وبدءا من موقف معاد للعربية والاسلام في آن معا ، وبتطرف لم يسبق له مثيل في حقل الدراسات الاسلامية على الاطلاق . وعلى اي حال فقد طلب صاحب هذه السطور من الاستاذ الن جونز (استاذ الدراسات القرآنية في كلية الدراسات الشرقية في جامعة اكسفورد) ان يخص قراء العربية بنقد موجز للكتاب فتفضل مشكورا بكتابة النقد الذي نقدم ترجمته ، لعل فيه حافزا لبعض المهتمين بالموضوع ممن طال بهم الصمت من الباحثين العرب ، على مناقشة الكتاب والرد على مافيه، او على الاقل لدفع هذه التسمية الجديدة التي يريد مؤلفا الكتاب ان يطلقاها على حملة الدين الجديد من العرب ، ولينزعوا عن انفسهم لفظ الهاجريين .

---

(١) انظر كتاب J. wansbrough « دراسات قرآنية : مصادر التفسير الكتابي وطرائقه »

Quranic Studies : Sources snd Methods of Scriptural Interpretation, London Oriental Series

سلسلة : oxford University Press, 1977

المجلد (٣١)

على سبيل المثال ، ففيه يتخذ المؤلف موقف الملفق لعناصر عبرية في الاسلام ، ويحاول باستمرار ان يطبق المصطلحات العبرية على التاويلات العربية من أجل خلق جو عبري محيط بالقرآن الكريم .

(٢) كما في الكتاب الذي ظهر مؤخرا بعنوان « ايبلا » Ebla . بقلم حاييم برمانت الذي رافق البعثة عن صحيفة الاوبزيرفور ، ومايكل وايتزمن المحاضر في اللغة العبرية والدراسات اليهودية في كلية الجامعة ـ لندن ؛ والذي يثيران فيه قضية العلاقة بين اليهودية والمملكة القديمة ايبلا ويسالان فيما اذا كان السوريون القدماء ـ على حد قولهما ـ يهودا ، أم ان اليهود القدماء كانوا يسكنون سوريا وكانوا سوريين ، وماهو تاثير ذلك على قراءة التوراة.

(٣) انظر مراجعة : R. B. Serjeant, للكتاب في :

« Jaurnal of the Royal Asiatic Society » 1978, Part I, P.78

(٤) انظر : Joseph vsn Ess,

« The Making of Islam » TIs September 8,1978, PP.997-8

الهاجرية

بقلم : الن جونز (٢)

يخبرنا مؤلفا الكتاب في مقدمة كتابهما « أن العرض الذي نقدم لأصول الاسلام ليس ذلك الذي يستطيع ان يقبله اي مؤمن ... لقد كتب هذا الكتاب لكفرة ومن قبل كافرين ، واقيم على ما يجب ان يبدو من منظور اي مسلم انه تقدير مغالى فيه لشهادة مصادر الكفرة »(٣) .

وكما يحدث عادة ، فان المؤلفين اخطآ مرماهما ، فعرضهما على الأرجح آيل في النهاية الى أن يكون غير مقبول من قبل اي امرىء ، وتوقيرهما لشهادة المصادر الكافرة ، مضافا اليه استعمالهما المتحيز ، والانتقائي الى درجة بعيدة ، للمصادر العربية يظهر هذا النقص في المحاكمة ، ويحيل انجازهما الى شيء غير ذي قيمة في نظر كل اولئك القادرين على اختبار متزن للتاريخ الاسلامي المبكر . وانني اذ اقرا الموازييك المعقد لأفكارهما واوهامهما ، فان تعبيرين قرآنيين يتبادران الى ذهني مباشرة ، هما : « اضغاث احلام »(٤) و « ضلال مبين »(٥) .

---

(١) انظر :

Crone, Patricia & Michael Cook, Hagarism : The Making of the Islsmic world, Cambriage university Pree, 1977 .

(٢) الاستاذ الن جونز Alamjones هو أستاذ الدراسات القرآنية في كلية الدراسات الشرقية ، جامعة اكسبورد

(٣) انظر : Hagarism .. P. VIII.

(٤) القرآن الكريم ، سورة يوسف ، الاية ٤٤ .

(٥) القرآن الكريم ، سورة آل عمران ، الاية ١٦٤ .

يقدم المؤلفان موقفهما الاساسي في بداية الفصل الاول عندما يقولان :

« من المعلوم تماما ان المصادر الاسلامية ليست مبكرة بشكل يمكن التدليل عليه ، وليس هناك اي دليل صلب على وجود القرآن في اية صورة قبل العقد الاخير للقرن السابع . كما ان الحديث الذي يضع هذا الوحي الغامض في اطاره التاريخي لم يخضع للتمحيص قبل منتصف القرن الثامن . وهكذا فان تاريخية التراث الاسلامي خلافية الى حد ما : فبينما لا توجد اية اسس داخلية مقنعة لرفضه ، ليس هناك اية اسس خارجية مقنعة لقبوله على قدم المساواة . وفي مثل هذه الظروف فانه ليس من غير المعقول ان يمضي بالطريقة المعهودة الى تقديم رواية محققة بشكل معقول للتراث كحقيقة تاريخية . ولكن ، وعلى قدم المساواة ، فان من المعقول اعتبار الحديث وكأنه دون اي مضمون تاريخي محدد ، والتأكيد على أن ما يفهم انه روايات للحوادث الدينية في القرن السابع غير ذات نفع الا في دراسة الافكار الدينية في القرن الثامن . ان المصادر الاسلامية تقدم مجالا رحبا لتطبيق هذه المداخل المختلفة ، ولكنها تقدم القليل مما يمكن استخدامه بأية طريقة حاسمة للتحكيم فيما بينها . وهكذا فان الطريقة الوحيدة للخروج من هذه المعضلة هو المضي خارج التراث الاسلامي كله ، والبدء من جديد »(٦) .

ويبدو من هذا ان المؤلفين يقيمان تسويغهما لمحاولتهما المضي خارج التراث الاسلامي والبدء ثانية على افتراضين اثنين : هناك اولا تأكيدهما ان « ما يفهم انه روايات للحوادث الدينية في القرن السابع غير ذات نفع الا في دراسة الافكار الدينية في القرن الثامن » وهناك ثانيا اصرارهما على ان ليس هنالك اية اسس خارجية مقنعة لقبول تاريخية التراث الاسلامي .

والاولى من هاتين النقطتين قائمة على افتراضين اولهما ان آراء غولدزيهر Galdziher وشاخت Schacht حول اصالة الحديث

(٦) انظر : Hagarism ..., P. 3.

وتطور الشريعة الاسلامية المبكر صحيحة . وثانيهما أنه يمكن التوسع في تطبيق هذه الآراء لتشمل جميع المواد التراثية حول التاريخ المبكر للاسلام ايضا . وحتى اذا ما كان لنا ان نقبل الاول من هذين الافتراضين ــ وليس كل المستشرقين يفعلون ذلك في اي حال من الاحوال ــ فليس هناك اية محاولة جدية للافتراض الثاني حتى الآن ، ولست أعرف اية اسس معقولة لقبوله . وهناك آية يمكن أن توجز وضع المؤلفين :

« وما لهم به من علم ، إن يتبعون إلا الظن ، وإن الظن لا يغني من الحق شيئاً »(٧) .

ويمكن للمرء ان يضيف ايضا انه اذا ما كان لهذا التوسع في آراء غولدزيهر وشاخت ان يقبل ، فان المصادر الاسلامية ينبغي ان تعالج على انها تشير بالاحرى الى الامور المتاخرة وليس للمبكرة . ومع هذا فاننا نجد ان المؤلفين ــ على الرغم من انهما يقيمان آراءهما على هذا التوسع بشكل عام ــ لا يترددان في استخدام المصادر العربية في سياق القرن السابع عندما يجدان أن من المناسب يفعلا ذلك .

كنت اتمنى لو ان المؤلفين قد حددا بدقة ما الذي عنياه بتاريخية التراث الاسلامي ، وعندها يكون التحقق من زعمهما بأنه ليس هناك اية اسس مقنعة لقبولها ايسر . فاذا ما كانا يعنيان انه ليس هناك اية روايات خارجية مفصلة تعزز الرواية التفصيلية للتاريخ الاسلامي المبكر كما قدمت في المصادر الاسلامية ، فانهما بالطبع على صواب . ولكن من غير المعقول تماما توقع هذا . وعندما ننظر الى حوادث مشابهة لانبثاق الاسلام ، نجد ان النقص في الدليل المفصل طبيعي . وهناك قطع من الدلائل الخارجية (عامة بشكل رئيسي ، ونوعية في بعض المناسبات) حول انبثاق الاسلام ، بعضها حيوي تماما . والواقع ان المؤلفين يشيران الى واحد من اكثرها اهمية ، وهو بردية يونانية ــ عربية ، لها تاريخ يوناني يوافق عام ٦٤٣ م ، وآخر عربي هو ٢٢ هـ . وفترة تحدد في عام

(٧) القرآن الكريم ، سورة النجم ، الاية ٢٨

٦٢٢ م بوثيقة مبكرة كهذه ، هي في رأيي قطعة هامة ومقنعة من الدلائل الخارجية .

وهكذا فانه اذا كنا نعتبر أن المقدمة الاساسية للمؤلفين غير صالحة، فان الكتاب كله غير مقبول ، وليس هناك من حاجة لمناقشته اكثر من هذا . وعلى اي حال فربما كان جديرا بالاضافة انه حتى لو كان لنا ان نقبل بأطروحة المؤلفين ، فانه من غير المعقول ان نعزو قيمة كبيرة للمصادر غير العربية ــ اليهودية ــ والسامرية Samaritan ، واليعقوبية ، والنسطورية ، والارمنية ، والقبطية ــ الا بشق النفس . فهذه المصادر، رغم انها فيما يبدو محددة تماما ، تتضمن معلومات تظهر مقدارا معتبرا من الاتفاق فيما بينها ، ومعلومات أخرى على خلاف حاد مع بعضها بعضا . ان المؤلفين يحاجان ان نقاط الالتقاء مثيرة ، وان المصادر صالحة (وهذا على نقيض بين من آرائهما في المصادر الاسلامية) . مهما كان الامر ، فان هذه المصادر ذات قيمة ضئيلة ، ويبدو أن معلوماتها العامة ناجمة عن جهل عام بالديانة الجديدة عند غير المسلمين وتحيز ضدها .

واخيرا ينبغي علي أن أذكر أن استعمال المؤلفين للمصادر العربية مشكوك فيه غالبا . وساعطي مثالين فقط على ذلك ، فهما يقولان :

« نحن نأخذ النسبة القرآنية المتكررة للكتاب الى النبي ــ حتى في دوره كنذير ــ على انها ثانوية ، ولا تشمل أي نذير سابق »(٨) .

أو لم يقرأا عبارات كـ « صحف ابراهيم وموسى »(٩) أم انهما يعتقدان أن ابراهيم وموسى كانا نبيين وليسا منذرين ؟ تلك « قسمة ضيزى »(١٠) .

(٨) انظر : Hagarism ..., P. - 66

(٩) القرآن الكريم ، سورة الاعلى ، الاية ١٩ .

(١٠) القرآن الكريم ، سورة النجم ، الاية ٢٢ .

وهما يزعمان ان التركيب الوارد في الوثيقة المعروفة بـ « دستور المدينة » : « وان يهود بني عوف امة مع المؤمنين » يفيد انه كان هناك امة واحدة وكان المسلمون واليهود فيها اعضاء على وجه السواء . وهذا ليس هو التفسير الطبيعي للتركيب(*) .

آمل ان اكون قد اعطيت سببا معقولا لاعتقادي في ان هذا الكتاب لا يستحق انتباها جديا ، ومن الخير للجميع ، بما فيهم المؤلفين ، ان يصبح الكتاب « نسيا منسيا »(١١) .

* التفسير الطبيعي للتركيب هو : « جماعة الى جانب جماعة المؤمنين » وانظر : Hagarism ..., P. - 66

(١١) القرآن الكريم ، سورة مريم ، الآية ٢٣ .

رسالة واشنطن :

الأمراض اللغوية: سبر للتجربة الأمريكية

مازن الوعر

مدخل :

لم يعد البحث في علم اللسان يعالج موضوعات كان قد اعتاد العاملون في العلوم اللغوية بحثها من وجهة نظر لغوية خالصة فحسب بل تجاوز البحث في علم اللسان ذلك .. وهكذا اصبحت البحوث في علم اللسان الانثروبولوجي وعلم اللسان الرياضي وعلم اللسان الطبي مألوفة في حقل المعارف الانسانية .

ان الهدف الجزئي من هذه المقالة هو تبيان بعض التطبيقات اللسانية على العلوم الطبيـــة والتي يعبر عنهـــا باللسانيات الفيزيولوجية والصحية .
« Linguistics Applied to Mental and Physiological Health Sciences »

ولكن الهدف الكلي من هذه المقالة انما هو البحث في ظاهرة واحـدة من ظواهر الامراض اللغوية ، تلك الظاهرة هي «التأتأة»
« Stuttering

لقد اعتاد الباحثون ان يعالجوا هـذه الظاهرة من وجهة نظر طبية او نفسية خالصة ولكن البحث الحديث ينظر الى هذه الظاهرة من وجهة نظر لسانية لغويـة أيضا وذلك لكشف العلاقـة الوشيجـة بـين المرض الفيزيولوجي وبين المرض اللغوي .

وهكذا اصبح العاملون في العلوم اللسانية يألفون موضوعات من هذا النوع كالامراض الذهنية وتكنولوجيا علم اللسان وكالامراض التي تحصل نتيجة زلقات اللسان وانحرافاته وكالامراض الحاصلة في المعنى وذلك من خلال شخص ذي عاهة كلامية .

١ – طبيعة المرض اللغوي :

لا يعد التلعثم وعدم الفصاحة والطلاقة في اللسان مرضا لغويا او عاهة كلامية ان ما نعني بـه مرضا لغويـا انما هو الزيغ والانحراف والتداخل في العملية اللغوية او الاتصالية . وهكـذا يمكن أن يكون المرض اللغوي أنواعا عديدة :

كالنطق الكلامي أو النظم الكلامي أو الصوت الكلامي أو الاستعمال الكلامي . لقد سجل معظم الباحثين في هذا الحقل أن معدل الامراض اللغوية بين الرجال هو اكثر ارتفاعا وتزايدا منه عند النساء .. وقد سجلوا أيضا عدة نسب مئوية لامراض لغوية كانت قد حصلت او يمكن لها أن تحصل وفيما يلي هذه النسب المئوية :

نوع المرض اللغوي	نسبة حدوث المرض اللغوي
١ ـ مرض نطقي	٥٠٪
٢ ـ مرض سمعي	١٥٪
٣ ـ مرض في التأتأة	١١٪
٤ ـ مرض في الصم	٨ ٪
٥ ـ مرض في الكلام البطيء	٤ ٪
٦ ـ مرض في الصوت	١ ٪
٧ ـ مرض في الحلقوم	١ ٪
٨ ـ مرض في خلل الدماغ	١ ٪
٩ ـ مرض في شلل الدماغ	١ ٪

جاء في دائرة معارف القرن العشرين لمحمد فريد وجدي تحت مادة « تأتأ » « تأتأ تأتأة وتأتاء » : ردد التاء عند التكلم فهو تأتاء »(١) والواقع أن ما نعني بالتأتأة هنا انما هو الاختلال والاضطراب لا في صوت التاء فحسب بل في العملية اللغوية كلها أثناء الكلام وذلك نتيجة الانسداد الحنجري المتقطع والمهتز أو نتيجة التطويل في الصوت وامتداده في المقطع اللغوي .

لقد عرفت ظاهرة التأتأة في جميع الثقافات قديما وحديثا ... فقد سمعنا بوجود عباقرة متأتئين كارسطو وتشرشل وداروين استطاعوا أن يتخلصوا من هذا المرض اللغوي في وقت من الاوقات .

والحقيقة أنه اذا أردنا معرفة وجود ظاهرة التأتأة في أي ثقافة من ثقافات الامم فان علينا أن ننظر في لغاتها وتسمياتها لهذا المرض اللغوي .

ففي اليابانية فانه يعبر عن هذه الظاهرة بـ « دودوم dodum » وفي الصينية فانه يعبر عنها بـ « نانأوي Nanwei » وفي الالمانية فانه يعبر عنهـا بـ « ستوترن Stottern » وفي الانكليزية فانه يعبر عنها بـ « ستترنيك Stuttering ».

على أية حال ليس هناك اية علاقة مباشرة بين هذه الكلمات وبين الاصوات التي تمثلها .. بل أن هذه العلاقة انما هي تعسفية اعتباطية .. ولكنه في الوقت نفسه فاننا نلاحظ أن كل كلمة من هذه الكلمات تتضمن حرفين (صوتين) متشابهين ففي العربية نجد أن الحرف المتكرر انما هو التاء « تأتأ » وفي الكورية هنـاك حرف الدال « dodum » وفي الانكليزية هناك حرف التاء « Stuttering ».

(١) انظر محمد فريد وجدي « دائرة معارف القرن العشرين » دار المعرفـة ، بيروت ، المجلد الثاني ، ص ٥٢٠ .

فاذا كان في أغلب الثقافات والامم تاتاة ومتأتؤون فان بعض الثقافات لا تعرف هذه الظاهرة بل ان لغاتها تفتقر الى كلمة تعبر عن هذا المرض اللغوي وذلك كبعض القبائل الهندية القاطنة في شمال امريكا كقبيلة « بانوك Bannock » وقبيلة « شوشون Shoshone ».

لقد بلغ معدل التاتاة بين جميع الامم ١٪ على أن هذه النسبة تختلف من منطقة الى أخرى ... فعلى سبيل المثال لقد بلغت نسبة التاتاة في هنغاريا عام ١٩٦٤ حوالي ٢٪(١).

تحدث التاتاة عند الانسان في مراحل مختلفة من حياته ... ولكنها تحدث غالبا في مراحل الطفولة المبكرة وهي تحدث عند الذكور أكثر من حدوثها عند الاناث بل هي أقل صعوبة وتالما عند الاناث منها عند الذكور.

وربما هذا ما جعل بعض الباحثين يعتقدون أن للتاتاة استعدادا وقابلية جنسية تختلف في مستوياتها بين الذكور والاناث .. وقد علل هؤلاء الباحثون معدل ارتفاع التاتاة عند الذكور بأن هناك ضغطا اجتماعيا ومسؤولية كبيرة ملقاة على عاتق الذكور أكثر منها على الاناث من هنا فان الباحثين في هذا الحقل أثبتوا أن هناك عوامل وراثية واجتماعية لظاهرة التاتاة .

٢ - العامل الوراثي والاجتماعي لظاهرة التاتاة :

كيف تبدأ التاتاة عند الانسان ... بل كيف تتطور لتكون بعد ذلك مرضا لغويا يحتاج الى علاج ؟

لقد أثبتت بحوث لغوية عديدة أن هناك استعدادا قويا لظهور هذا المرض اللغوي خلال أجيال متعاقبة تنتمي الى أسرة واحدة من نسل واحد وربما هذا ما جعل بعض الباحثين يعتقدون أن العامل الوراثي انما هو عامل فعال في عملية التاتاة .

ولكنه في الوقت نفسه فان بعض الباحثين أيضا يميز بين التاتاة التي تعود الى عامل وراثي وبين التاتاة التي تعود الى عامل اجتماعي مؤكدين أن العامل الوراثي هو أشد تأثيرا وفاعلية من العامل الاجتماعي .

فاذا كان الباحثون يؤكدون على العامل الوراثي للتاتاة فانهم في الوقت نفسه لا يعرفون الطريقة التي يتم بها انتقال التاتاة من الاباء الى الابناء بل انهم لا يعرفون أيضا الحدود الاجتماعية الدقيقة التي تساعد على نمو التاتاة وتطورها .

ولكن الغريب في الامر ان هؤلاء الباحثين

---

(١) Andrews, G., and Harris M. «The Syndrome of Stuttering» London 1964 .

لم يكتشفو اي خلل عضوي في الجهاز النطقي عند المتأتئين ... فقد اثبتوا انه ليس هناك اختلاف كبير بين الجهاز النطقي عند المتأتئين وغير المتأتئين .

على اية حال لقد اثبتت عدة بحوث لغوية وطبية ان الاختلاف يكمن في الجهاز العصبي الداخلي في الدماغ البشري أكثر منه اختلافا في الجهاز العضوي لعملية النطق .

وقد اظهرت تجربة كانت قد اقيمت على متأتئين ان كتاباتهم للكلمات تميل لان تكون طويلة كما هي الحال عندما يحاولون ان يطولوا اصواتهم اثناء العملية الكلامية ... وهذا ماجعل بعض الباحثين يظن ان هناك بعض التراكيب الموجية الشاذة في ادمغة المتأتئين.

وقد اظهرت التجربة نفسها ان المتأتئين يختلفون في المقدرة الكتابية عن الناس العاديين بل ان المقدرة السمعية في الاذن اليمنى عند الاشخاص العاديين انما هي احسن وافضل منها عند الاشخاص المتأتئين . لقد حصل حوالي ٥٥٪ من المتأتئين على درجات مرتفعة وذلك نتيجة سماعهم بآذانهم اليسرى ..بينما حصل حوالي ٧٥٪ من الاشخاص غير المتأتئين على درجات مرتفعة وذلك نتيجة سماعهم بآذانهم اليمنى . ولكنه من جهة اخرى فان الاشخاص المتأتئين وغير المتأتئين لم يختلفوا في حفظ الكلمات وتذكرها .

ولعل هذا ماجعل الباحث اللغوي ، ويندل جونسون « Johnson, W. » يعتقد ان التأتأة تعتمد على الوضع الاجتماعي للطفل ضمن اسرته بل ان الاعراض المرضية للتأتأة هذه انما هي مشابهة لبعض الاعراض اللغوية المعروفة عند الاطفال ، « كالوقف والتكرار والتطويل في الحديث » وقد اثبت جونسون ان الطفل الذي يعيد أو يكرر حوالي $\frac{1}{4}$ من كلامه انما هو متكلم طبيعي وذلك لان سبب التكرار هذا انما ناتج عن الفرق الزمني بين العملية الدماغية للغة وبين العملية النطقية لها (١) .

والحقيقة ان الاعادة اللغوية هذه هي طور من اطوار التأتأة ... فقد اثبتت التجربة ان اما لطفل عمره ثلاث سنوات كانت تعلم طفلها لا أن يلفظ حرفي اللام والجيم فحسب بل كانت تجعل طفلها يشاهد كيف تضع لسانها عندما تنطق ذينك الصوتين ... وهكذا فان ذلك الطفل بدأ يعيد ويكرر ذينك الصوتين عندما بدأ المرحلة الاولى من مراحل التأتأة .

من هنا يمكن لنا أن نستنتج أن الاعراض الاولية لظاهرة التأتأة انما تبدأ بالاعادة والتكرار تحت ضغط اجتماعي عائلي .

أعرف انسانا كوريا لايستطيع أن ينطق

Johnson , w. (Ed.) « Stuttering in Children and Adults»
University of Minnesota 1955 .

صوت الثاء بشكل جيد .. وهكذا فقد كان اصدقاؤه يصححون له لفظه كلما نطق بحرف الثاء ... واخيرا اصبح هذا الانسان عصبيا متوترا ... فهو كلما حاول أن ينطق بهذا الحرف كان يتأتىء تأتأة مؤلمة .

ولكن على الرغم من أن بعض الباحثين يتفقون على أن ظاهرة التأتأة تنتشر بين اعضاء الاسرة وراثيا ولكنهم لايتفقون على السبب الذي يجعل هذه الظاهرة تنتشر .. فاذا كان بعض الباحثين يعتقد بأن العامل الوراثي عامل مهم في انتقال هذا المرض اللغوي فاننا نرى باحثا آخر مثل ويندل جونسون يعتقد بان سبب انتشار هذا المرض بين افراد الاسرة ، انما هو القلق اللغوي المحيط بالاطفال من آبائهم وامهاتهم .

تختلف ظاهرة التأتأة في تنوعها وانتشارها من ثقافة الى أخرى ... فاذا كانت منتشرة في ثقافة وأمة من الامم انتشارا واسعا فانها قد تكون مفقودة تماما في ثقافة أخرى .

فقد اثبتت تجربة اقيمت على ثمانمائة شخص في قبيلتي « بنوك Bannack » و « شوشون Shoshone » ان مرض التأتأة مفقود تماما في هاتين الثقافتين ... وقد تبين من التجربة نفسها ان اطفال هاتين القبيلتين يتمتعون بحرية واسعة وان المسؤولية الملقاة على عاتقهم انما هي مسؤولية ليست ذا شان كبير .. بل ان اطفال هاتين الثقافتين لايلاقون اي نقد على الطريقة التي يتكلمون ... حتى أن الانسان هنا غير مطالب بالتكلم تحت أي ضغط معين اللهم الا عند الضرورة .. بل ان حديثه يكاد يكون مختصرا يعبر عنه بكلمة « نعم » أو « لا » (١) .

وقد أثبتت تجربة اخرى اقيمت على قبيلتي « ايدوما Idoma » و « ايبو Ibo » في غرب أفريقيا أن ظاهرة التأتأة منتشرة انتشارا واسعا في هاتين الثقافتين وقد اظهرت التجربة نفسها أن ٣٪ من اطفال هاتين القبيلتين يعانون من مرض التأتأة ... بل تكاد المقدرة على التكلم بشكل جيد تنعدم في هاتين الثقافتين (٢) .ان وقوع حوادث التأتأة والتلعثم اللغوي منتشر جدا في جنوب افريقيا ولاسيما بين الاطفال الذين هم من أصل هندي أكثر من ارتفاعه وانتشاره بين الاطفال الذين هم من أصل افريقي ... وقد اثبت البحث أن العقاب والتوتر النفسي والاجتماعي عامل قوي في تطوير ظاهرة التأتأة بين أفراد المجموعة الهندية القاطنة في جنوب افريقيا .

(1) Snidecor, J. C., « Why the Indian dosesnat Stutter » Quart, J. Speech . 1947 .

(2) Margenstern . J « Psychological and Social Factors in Children, s Stammering » .

وهكذا يمكن لظاهرة التأتأة والعاهة اللغوية أن تنتشر في المجتمعات التي تفرض على الفرد مستويات عالية لتحقيق فعالية لغوية دقيقة ، أو انها تنتشر ايضا في المجتمعات التي لاتسمح بالشذوذ اللغوي والتي يعي افرادها انتباها شديدا لمايقولون او لكيفية مايقولون .

والواقع انه ينبغي على العملية اللغوية أن تكون طبيعية آلية كطبيعة المشي فإنه اننا نمشي دون أن نعير أي انتباه لكيفية تحريك ارجلنا او لطريقة مشيتنا .

٣ ــ الخصائص السيكولوجية للتأتأة:

كيف تبدو صورة المتأتئين والمتلعثمين في أذهان البشر ؟ ... بل ماهي القدرة الذكائية لهؤلاء الناس الذين يعانون من هذه المشكلة اللغوية ؟ لم هل هم أكثر أو اقل ذكاء من المتكلمين العاديين ؟

لقد أقام الباحث «شليندلر Schindler و « هاريس Harris » تجربة على أطفال متأتئين عاديين يمثلون طبقة اجتماعية متشابهة حصل الاطفال المتأتؤون على ٩٥٪ (درجة مئوية) بينما حصل الاطفال العاديون على ١٠٠٪ (درجة مئوية) (١) .

وقد اثبتت تجربة أخرى أن ظاهرة التأتأة تحصل عادة في المجتمعات المعقدة التي ليس لها هوية اجتماعية أو سياسية اكثر من حصولها في المجتمعات التي حققت نوعا من التماسك القومي والاجتماعي .

وربما كان لظاهرة العمى علاقة مباشرة بظاهرة التأتأة والتلعثم اللغوي فقد اظهرت دراسة يابانية قام بها الباحث الياباني « أوكادا Okada » أن ٤٪ من المتأتئين انما هم فاقدو النظر وأن ١٪ من المتأتئين انما هم مبصرون . (٢)

على أية حال تميل شخصية المتأتئين والمتلعثمين لان تكون أكثر عصبية وتوتراوخوفا وخجلا .

ولكن كيف ينظر المتأتؤون الى مشكلتهم اللغوية ؟.. ماهي الحالة النفسية التي تدور في أغوارهم ؟

لقد صنف الباحثون شخصيات المتأتئين والمتلعثمين في ستة مجموعات وذلك من خلال

(1) Schindler . M. D. « A Study of Educational Adjustments of Stuttering and - Stuttering Children . In w. Johnson (Ed) Stuttering in Children and Adults » .

(2) Andrews, G. and Harris . m « The Syndrome of Stuttering » London 1964 .

Okada . A. Psychology of Language Education »

مائة وخمسين سؤالا كانوا قد وجهوها الى عدد من التأتئين وفيما يلي هذه المجموعات:

١ ـ الرضى النفسي والقبول بالواقع .
٢ ـ الاعتماد على النفس .
٣ ـ الرفض النفسي والذاتي .
٤ ـ الاعتماد على الغير والاتكالية .
٥ ـ نقص السيطرة العاطفية .
٦ ـ التراجعية والتقهقر النفسي .

والحقيقة ان عدة تجارب قد أثبتت أن المصابين بهذا المرض اللغوي هم اقل ذكاء وتكيفا سواء من الناحية الاجتماعية أوالناحية النفسية والعاطفية ولكنه في الوقت نفسه هناك اختلافات نفسية واجتماعية بين التأتئين أنفسهم وذلك من وجهة نظر فردية خالصة .

٤ ـ سلوكية التأتأة والتلعثم اللغوي:

كيف تحدث التأتأة فيالعملية اللغوية...؟ بل ماهي المواضيع التي تحدث فيها التأتأة؟

الواقع أن التأتئين يميلون الى تأتأة كلمات متشابهة وذلك اثناء قراءة مقطعلغوي أكثر من مرة واحدة .

لقد أثبت الباحث اللغوي ويندل جونسون أن حوالي ٧٠٪ من التأتأة تحدث في كلمات متشابهة في طبيعتها وصعوبتها ... بل ان التأتئين انفسهم يعرفون أويتوقعون طبيعة الكلمات التي يمكن لهم أن يتأتؤوا بها .

وقد أثبتت التجربة أنه يمكن للمريض أن يكشف الكلمات التي يمكن له أن يتأتأبها أثناء قراءة صامتة وبطيئة ... وهكذا فانه عندما حذفت هذه الكلمات الصعبة منالمقطع اللغوي فان حوالي ٩٨٪ من عملية التأتأة قد أزيلت من هنا يمكن لنا أن نستنتج أن حذف بعض الكلماتالصعبة التي يمكن أن يتأتأ بها انما هو نوع من العلاج الناجع لعملية التأتأة والتلعثم اللغوي .

لقد جعلت هذه الحقيقة الباحث اللغوي ويندل جونسون يعتقد أن ظاهرة التأتأة مرتبطة بسلوكية التأتئين من الناحيةالنطقية والصوتية أكثر من ارتباطها بالعملية الوراثية للصوت نفسه .

ولكن هذا يجعلنا نسأل عن كيفية السلوك الصوتي والنطقي ... فلماذا يكون هذا السلوك معوجا في بعض الاصوات مستقيما ثابتا في بعضها الآخر ؟ لقد أثبت البحث الصوتي الحديث أن بعض الاصوات المضطربة والمعوجة انما هي وراثية في طبيعتها .. وان بعضها الاخر انما يكون معوجا وذلك لطبيعة الصوت نفسه .

ولكنه في الوقت نفسه فان عدة دراسات لم تتوصل الى تصنيف مرض للحروف (الاصوات) الصوامت حسب صعوبتها ... لذلك فان الطريقة الناجعة في هذا المجال انما هي معرفة الاختلاف بين الحروفالصوامت وبين الحروف الصوائت .

فقد وجد الباحثون أن عملية التاتاة تحدث في الحروف الصوامت بنسبة ١٤٪ ولكنها تحدث في الحروف الصوائت بنسبة ٢٪ . بل ان ظاهرة التاتاة تحدث في الافعال والاسماء والصفات أكثر من حدوثها في الضمائر وحروف الجر والعطف .

ويبدو ان حدوث التاتاة في الكلمات ذات المعنى المعجمي اكثر من حدوثها في الكلمات ذات المعنى النحوي الوظيفي . وهي تحدث في الكلمات الطويلة التي تتضمن معلومات كثيرة اكثر من حدوثها في الكلمات القصيرة ذات المعنى القصير

ولكنه بشكل عام فان التاتاة تحدث في بدايات العملية اللغوية ولكن حدوثها في سياق الكلام لايتجاوز نسبة ١٠٪ .. وربما هذا يعود الى الحالة النفسية المتوترة والى القلق اللغوي الذي يحصل في بداية الكلام .

٥ ـ معالجة التاتاة والتلعثم اللغوي:

لقد احيطت بالتاتاة والمتاتئين عدة اقاويل مرتبطة بالعمل السحري والشعوذة فقد ظن الناس في العهد الروماني ان هناك ارواحا شريرة تسكن صدور المتاتئين وتوجههم .

وقد ظن الناس ايضا في العصور الوسطى ان اللسان انما هو اساس أية مصيبة .. لذلك فقد لجأ بعضهم الى استخدام كثير من الحالات المؤذية للسان او للجهاز النطقي كالكي مثلا وذلك من اجل ابعاد الارواح الشريرة التي تتلبس اللسان والجهاز النطقي.

وقد صور بعضهم اللسان على انه قطعة جامدة في حالة التاتاة .. لذلك فقد كانوا يستخدمون النبيذ الساخن لترقيق اللسان وجعله اكثر لينا وتحركا وطلاقة .

والواقع ان البحث اللغوي والطبي انما اخذ وجهة اخرى في العصر الحديث .. فقد بينت عدة بحوث ان هناك بعض العلاجات لظاهرة التاتاة مبنية على اساس علمي دقيق ومن هذه العلاجات :

١ ـ تخفيض عملية السمع :

لقد اثبتت عدة تجارب مخبرية انه عندما تخفض عملية السمع الى درجة معينة فان عملية التاتاة ستخفض ايضا .. وهكذا فانه كلما حاول المتاتؤون الا يسمعوا مايقولون كلما انخفضت درجة التاتاة عندهم واصبحت اقل الما وصعوبة .

من هنا نستنتج ان الاطفال الصم قلما يتاتؤون وذلك لان عملية السمع عندهم منخفضة جدا .

٢ ـ استخدام العملية الفيزيائية :

انه يمكن للخبراء الفيزيائيين ان يعدلوا درجة حدوث التاتاة وذلك باستخدام بعض الالات الكهربائية التي يمكن لها تخفيض عملية التاتاة كالتنبيه الكهربائي او استخدام بعض

الاشعة الكهربائية المخصصة لذلك . لقد اثبت الطب اللغوي الحديث انه يمكن فعلا تخفيف ظاهرة التأتأة تحت شروط فيزيائية وطبية حديثة .

٣ ـ استخدام النظم المقفى في الكلام:

ان استخدام الكلام المقفى والموزون انما هو طريقة قديمة لمعالجة التأتأة وتخفيفها .. وهكذا يمكن لنا مثلا ان نصيغ مقاطع مقاطع ونصوص لغوية موزونة لكي تساعد المتأتئين التخلص من مرضهم الى حدما .

٤ ـ استخدام المهدءات الطبية :

منذ ان كانت عملية التأتأة مصاحبة للتوتر العصبي والقلق النفسي فان قليلا من المهدءات الطبية يمكن لها أن تكون وسيلة من وسائل علاج التأتأة والتلعثم اللغوي ..وربما هذا ماذهب اليه الباحث « كانت Kent في بحثه « استعمال المهدءات الطبية في معالجة التأتأة »(١)

ان جميع هذه الحالات التي يمكن لها تخفيف ظاهرة التأتأة انما تندرج تحت حقيقة واحدة وهي انه يجب علينا الا نجعل المتأتئيين يعيرون اي انتباه لما يقولون فاذا فعلنا ذلك فان هذا يساعد على التخلص من هذا المرض اللغوي . والواقع لقد أثبتت بحوث لغوية وطبية ان حوالي ٨٠٪ من الحالات العلاجية المطبقة على المتأتئين قد نجحت نجاحا كاملا وذلك من خلال الدراسة التي اقامها الباحث شيهان Sheehan على ٥١٣٨ طالبا من طلاب جامعة كاليفورنيا (٢)

ان التخلص من ظاهرة التأتأة انما هي عملية تدريجية ولاسيما في المراحل الاولى من الطفولة والمراهقة .

ولكن ماهي افضل استراتيجية صالحة يمكن لها ان تمنع ظاهرة التأتأة في مجتمع من المجتمعات ؟

الواقع ان البحث الحديث قد توصل الى عدة حقائق حول هذا المرض اللغوي وذلك من خلال التعامل معه :

١ ـ العامل الوراثي عامل مهم وفعال في اكتساب التأتأة . وهذا بالطبع خارج عن سيطرة العلم والعلماء .

٢ ـ خلق الجو النفسي والاجتماعي المريح انما هو ضرورة قصوى .. وهذه بالطبع مسؤولية ملقاة على عاتق الاباء والامهات حيث

---

(١) Kent . I. R. « The use of tranguilizers in the treatment of disappearance » 1970 .

(٢) Sheehan, J. G, and marty n. M. « Stuttering and its disappearance » 1970 .

انه ينبغي ان يوفروا الجو النفسي والاجتماعي الملائم لابنائهم دون التركيز على الخلل اللغوي ولاسيما في مراحل الطفولة المبكرة .

٣ ـ على انه في حالة ظهور التاتاة فانه ينبغي على المتاتئين واسرهم أن يواجهوا هذه الظاهرة بثبات ورباطة جاش .

٤ ـ فاذا كان على المتاتئين ان يعالجوا امراضهم اللغوية علاجا طبيا حديثا فانه ينبغي على المتاتئين واطبائهم في الوقت نفسه ان يختاروا الطريقة المناسبة المتفقة مع البحوث الطبية واللغوية السابقة .

انني ما زلت أذكر القلق النفسي والتوتر العصبي الذي كان يعتري بعض الطلبة عندما كانوا يواجهون سؤالا من الاسئلة مجيبين عليه بموجة من الانفعال والاضطراب النفسي الذي يبعثر الحقيقة ويشوهها وهكذا فان الفعالية اللغوية التي هي في اساسها فعالية نفسية واجتماعية ستكون مهتزة في مثل هذه الاحوال المضطربة .. وذلك لان عناصر هذه الفعالية اللغوية انما هي عناصر غير منظمة فكرياونفسيا ان المقولة الشائعة التي يجب على كل استاذ ان يعرفها والتي تقول « بانه يجب عليك ان تسيطر على طلابك قبل ان يسيطروا عليك » انما هي مقولة خاطئة جاهلة مرتبطة بالعوامل المتخلفة التي ورثناها والتي مازال نعاني منها .

انه يبدو لي أن عملية التغيير والتجديد في الحقل التعليمي وعلى كافة مستوياته انما هي عملية تنبع من الداخل .. انه التغيير الذي يجب ان ينظر الى المشكلة ويشخصها من بعد نفسي وفكري آخذا بالاعتبار كل المشكلات النفسية والفكرية التي يعاني منها انساننا العربي آخذا بيده نحو الافضل والاحسن .

فهلا قدر المربون والموجهون والمشرفون البعد النفسي والفكري في العملية التعليمية وذلك لخلق الشخصية العربية التي تتمتع بفاعلية نفسية وفكرية متماسكة وخلاقة !!

رسـالـة برلين

الفن والمجتمع والاتجاهات المناهضة

(*)

هـانس فالتر

يعتبر الفن في المانيا الديمقراطية قضية الجمهور . ويتضح ذلك في النمو المتواصل لعدد زوار معارض نتاجات الرسامين والغرافيكيين والنحاتين وفي معارض نتاجات فناني القرن الماضي ، او في المعالم الفنية الملفتة للنظر لعمارات المدن والقرى. كما يتضح ذلك ايضا من خلال التعاون المستمر بين المشرفين على تخطيط المدن والمهندسين والمعماريين والفنانين التشكيليين أو من خلال الرواج المتزايد للعديد من المعارض الصغيرة لبيع النتاجات الفنية ، والتي تمكن المرء من اقتناء ابداعات الفنانين التشكيليين باسعار زهيدة.

ولقد كانت مسالة تاثير الفن على الحياة الثقافية وعلى صياغة ملامحها موضع النقاش في المؤتمر الثامن لاتحاد الفنانين التشكيليين في المانيا الديمقراطية الذي انعقد مؤخرا في برلين وشارك فيه ٥٧٠ مندوبا يمثلون زهاء ٤٧٠٠ عضو في الاتحاد ، قاموا بجرد حساب لنشاطاته ، بدءا من مؤتمره الاخير في عام ١٩٧٤ ، وأقروا برنامجا للمستقبل ايضا .

وجرت هذه النقاشات في اربع لجان عمل. واحتل مركز الصدارة في مناقشات لجنة العمل الاولى موضوع « الفن مهمة طبقية » أما موضوع « الواقعية الاشتراكية في العالم فقد كان مهمة لجنة العمل الثانية . وفي لجنة العمل الثالثة جرى بحث موضوع المسؤولية الاجتماعية للفنانين التشكيليين وسبل تاثيرهم الذي اظهر بجلاء الامكانات والجهود الشاملة التي يمكن أن يستفيد منها الفن التشكيلي . وفي لجنة العمل الرابعة بحث موضوع بناء الدور السكنية للفنانين التشكيليين .

ولقد تم في السنوات الماضية تحقيق مهمات كثيرة ، تلك المهمات التي لم تكن ملائمة لتطور الاتحاد وحده فحسب ، بل قدمت برهانا

(*) ناقد فني الماني ، وقد كتب هذا التقرير عن المؤتمر خصيصا « للمعرفة » .

على دور وامكانية الفن في المجتمع الاشتراكي ويخص هذا الامر ايضا العديد من الاجراءات الاجتماعية حول تحسين شروط الحياةوالعمل بالنسبة للفنانين . فعلى سبيل المثال تم القيام باجراءات واسعة ترمي الى تشجيع الفنانين الشباب وتامين رعاية مضمونة لدى الشيخوخة لجميع اعضاء الاتحاد غير العاملين. ومن الجدير بالذكر هنا الاشارة الى الانجازات الكثيرة في ميادين التكوين الشكلي في الصناعة وهذا يعني بان العديد من نتاجات الفنانين المنجزة بتكليف من الدولة أو من المؤسسات الاجتماعية قد وجدت طريقها الى الشهرة . وهكذا يبدي اعضاء الاتحاد تأثيرهم في مراحل حاسمة لتخطيط الاحياء السكنية الحديثة. ويشارك الفنانون سوية مع العاملين في ميادين تخطيط المدن فياعمال تنظيم المناطق السكنية وبشكل يسمح للانسان بان يشعر بالسعادة والراحة والاطمئنان فيها . حيث ان حل مشكلة السكن لايعتبر في نهاية الامر قضية تخص ايواء الناس وحدهم ، بل من الضروري كذلك في هذا الميدان الاهتمام بخلق الشروط الحياتية على نحو يساعد تطوير شخصية الانسان .

وأمكن في المؤتمر ايضا البرهان على ان الفن التشكيلي قد اتسم في السنوات الاخيرة بالذات بالشمولية والتفتح من جميع الجوانب . وظهرت هذه الحقيقة في نشاطات مختلف قطاعاته التي قامت في ذات الوقت بتكريس جهودها لكل فرد على حدة ولحياتهم الاعتيادية من جانب ومن جانب آخر للاحداث الاجتماعية الكبيرة ولطرح الاسئلة حول المستقبل بالاعتماد على التقاليد المتوفرة .

ان الساحة الرئيسية لصيانة الفن وجهوده تكمن في ضرورة النظر الى دور الطبقةالعاملة كامكانية مركزية للفن والى اظهار طابع المجتمع الاشتراكيالذي تقوم الشغيلةبواسطته بخلق التاريخ من خلال عملها اليومي .وتشمل هذه الساحة الواسعة من بين ما تشمل اظهار العاملين في عملية الانتاج جنبا الى جنبحياتهم الشخصية . ويمكن في هذا الميدان ابتكار مجالات لم يكرس لها الاهتمام في السنوات الماضية بهذا الشكل مثل : الجهود اليومية والسعادة الهادئة والمعايشات اليومية المتعددة الجوانب للانسان في العالم مع رتابتهاوحدتها وآلامها المحتومة مع مقارنتها بالسعادةوالحيوية والقوة والتمتع بالحياة .

ان الفن في المانيا الديمقراطية مثلما أكد المؤتمر على ذلك بجلاء ، اتسم في السنوات الاخيرة بطابع اجتماعي اشد دقة من ذي قبل كما ان الواقعية الاشتراكية تدرك ان الانسان يبقى موضوعا متعدد الجوانب والشمولية بالنسبة للفن الذي اصبح اليوم مبدعا ومفيدا او متحركا ومؤثرا اكثر من اي شيء آخر كما يعتبر الاتحاد مسالة تشجيعالفنالاشتراكي الواقعي أهم واجب من واجباته . وقد أكد

في هذا الميدان الرئيس المنتخب مجددا على ان هنالك المكان لكل فنان يشعر بارتباطه من خلال نتاجاته بالسلام وبالانسانية والديمقراطية وبالتضامن المناهض للامبريالية وبالاشتراكية القائمة . وقد وصف العلاقة بالاتجاهات الفنية القائمة خارج العالم الاشتراكي وخارج الاتجاهات الثورية والديمقراطية في العالم بقوله « لايمكن لنا ابدا ان نكف عن المجابهة والهجوم لصد الاتجاهات القائمة على أساس فكري غريب عنا ، واننا نعلم في ذات الوقت بان هنالك بين صفوف متبني هذه الاتجاهات اناسا ذوي مواهب ، علينا مواصلة الحوار معهم والدراية بنواياهم الفنية واختبارها على نحو انتقادي والاستفادة منها بتعقل اينما اكتشفنا امكانات الافادة منها بالنسبة لنا » .

وبالاضافة الى التعاون القائم مع الفنانين التشكيليين التقدميين في جميع انحاء العالم، فان اتحاد الفنانين التشكيليين في المانيا الديمقراطية له علاقات تنظمها اتفاقيات مع اتحادات للفنانين في ١٧ بلدا . وشارك في أعمال المؤتمر ممثلون للفنانيين التشكيليين من الاتحاد السوفيتي وبلغاريا وتشكوسلوفاكيا وكوبا ومنغوليا الشعبية وبولونيا ورومانيا والمجر وفيتنام الاشتراكية وموفدون وضيوف من فنلندا وسوريا والعراق وايطاليا وفرنسا والمانيا الاتحادية وبرلين الغربية .

وقد أعرب أعضاء المؤتمر في بيانهم الختامي عن تصميمهم على تطوير فن يعزز الاشتراكية، كما أكدوا على ترابطهم الوثيق مع حزب الطبقة العاملة ومع « مقرراته ذات النظرة البعيدة ..... والتي تخلق فينا نحن الفنانين وعلماء الفن العزيمة لتسلم المهمات الضرورية للمجتمع وتحقيقها بنجاح » . وقد استنكر الفنانون وعلماء الفن القنبلة النيترونية الامريكية التي تهدد الحياة على كرتنا الارضية ، واعتبر الفنانون ان من واجبهم الكفاح في سبيل السلام لكل الشعوب ومناهضة سباق التسلح والعمل على تكوين فن اشتراكي واقعي . واعلن المشاركون في المؤتمر باسم اعضاء الاتحاد مجددا ارتباطهم الوثيق بالواقعية الاشتراكية كنمط اساسي للخلق الفني .

حول تراث « بريشت »

لمسارح المانيا الديمقراطية دورها الكبير في رعاية نتاجات بريشت ، ولاسيما ذلك المسرح الذي كانت هلينا فايغل عميدته وكان بريشت حتى وفاته مديرا فنيا ومخرجا له اي « البرلينر انزامبل » فباخراج بريشت ولدت هناعروض « الام كوراج واطفالها » الشهيرة (قدمت لاول مرة في ١١ كانون الثاني ١٩٤٦ في دار « المسرح الالماني ») وببطولة هيلينا فايغل « السيد بونتيلا وخادمه ماني » . التي افتتحت بها « برلينر انزامبل » في ٨ تشرين الثاني ١٩٤٩، و « كبير الامناء » للينز (بمشاركة المخرج كاسبار نيهر) ، و « الام » (١٩٥١) ، و « بنادق السيدة كارار» (١٩٥٢) ، « وقبور التزلف » لشتريتماتر (١٩٥٣) . وشرع بريشت باخراج « غاليلي » الا ان الموت لم يمهله فكان ان اكملها (إيريش انجل) ، وقدمت المسرحية لاول مرة في عام ١٩٥٧ .

ومن مدرسة (بريشت) تخرج فنانون واصلوا عمله في (برلينر انزامبل) ومسارح اخرى ، واعدوا بدورهم تلاميذ آخرين . وبعد وفاة بريشت مباشرة واصل (إيريش انجل) عمله ، وقدمت من اخراج تلميذ بريشت (مانفريد فيكفيرت) :

— « الصعود المتواصل لارتوري اوي »
— « أيام الكومونة »
— « كوريولان »

واحرزت النجاح عدا ذلك عروض « السيد بونتيلا وخادمه ماني » و « دائرة الطباشير القوقازية » ، من اخراج بيتر كوبكه ، و « الرجل هو الرجل » من اخراج أوتا برنباوم و « توراندوت » من اخراج مشترك لبيتر كوبكه وفولفجانغ بنتزكا . وواصلت « برلينر انزمبل » المخطط الذي تطور على يد بريشت والهادف الى تقديم مسرحيات الادب العالمي ، ومن الادباء المعاصرين والواعدين بالكثير ومن منظور المسرح الملحمي البريشتي .

ولمسرحيات بريشت مركز ثابت في برامج مسارح المانيا الديمقراطية . وقد لقيت الاهتمام البالغ عروض بينها « الرؤوس المدورة والمدببة » في مسرح هاله و « دائرة الطباشير القوقازية » في مسرح هانز اوتو — بيوتدام و « الام كوراج واطفالها » في المسرح الريفي بإيبرسدورف . وقدمت من اخراج مخرجين من المانيا الديمقراطية مسرحيات بريشت في :

— فبنا سنة ١٩٧٧ ، اذ اخرج يواخيم تنشرتمسرحية « فرح وبؤس الرايخ الثالث » ،

— زوريخ سنة ١٩٧٧ ، مسرحية « انسان سيزوان الطيب » من اخراج مانفريد فيكفرت .

— في دار المسرح الوطني في نيقوسيا سنة ١٩٧٦ ،مسرحية « انسان سيزوان الطيب » من اخراج هاينس اوفه ، و «الام كوراج واطفالها » سنة ١٩٧٧ من اخراج هاينس اوفه ايضا.

— في المسرح الوطني ببرغن سنة ١٩٧٦ ، مسرحية : «انسان سيزوان الطيب » من اخراج فولفجانغ بنتسكه .

وقدمت « برلينر انزامبل »مؤخرا عروضا ناجحة في البندقية لمسرحيات « دائرة الطباشير القوقازية »و«الام» و « السيد بونتيلا وخادمه ماني ».

وثمة اقبال واسع على مغنيات ومغنين أغنيات بريشت من امثال جيزلا ماي ، واكهارد شال وفيرا اولشليغل ، وسونيا كيلر .

حوارات بريشت :

من دلائل التقدير العالي لبريشت جلسات الحوار التي تنظمها وزارة الثقافة وتدعو اليها شخصيات لهم خدمات جليلة في ميدان نشر نتاج بريشت في جميع انحاء العالم .

ان نتاج برتولت بريشت الناقد الى الاعماق والتثويري يبرز اليوم اكثر من اي وقت مضى كمنطلق خلاق لتفاهم الفنانين وعلماء الفن التقدميين في العالم حول فن يلتحم بالتقدم الاجتماعي ويؤثر فيه ايجابيا .

ان جلسات حوار بريشت هي احداث هامة في الحياة الثقافية فهي تشمل بجانب النقاشات النظرية احتفالات فنية في معظمها .

وقد اقيمت الجلسة الاولى من هذا النوع سنة ١٩٦٨ بمناسبة الذكرى السبعين لميلاد (برتولت بريشت) حيث حضرها ببرلين مخرجون كبار من امثال يوري ليوميبوف ، الاتحاد السوفياتي ، وبرنارد روتشتاين ، فرنسا ، وجيورجيو شتريلر ، ايطاليا . اما جلسة الحوار الثانية سنة ١٩٧٣ فقد شملت عروضا كثيرة لمسرحيات بريشت في « برلينر انزامبل » ونقاشات علمية عن تأثير بريشت في تطور مختلف الصيغ الفنية .

وفي « حوار بريشت الدولي سنة ١٩٧٨ — الفن والسياسة » بمناسبة الذكرى الثمانين لميلاده اخذ في

الحسبان مجمل النشاط البريشتي في شتى الصيغ الفنية .

وعرضت مسرحيات بريشت الممثلة في افلام سينمائية ، وبرامج تلفزيونية وفق نصوص ادبية لبريشت وكذلك افلام حققت وفق حوارات كتبها بريشت .

مركز بريشت :

كان تأسيس مركز بريشت في المانيا الديمقراطية استجابة للحاجة المتنامية الى الاطلاع على نتاج بريشت واخضاعه للنقد والتحليل . ومن مهامه الاولوية تشجيع الفعاليات التي تتيح اطلاعا اوسع للشغيلة على نتاجات بريشت .

يتكون مجلس رئاسة بريشت من فنانين وعلماء ادب ومسرح كبار في ميدان رعاية بريشت ومقر مركز بريشت هو المسكن الاخير لبريشت وزوجته هيلينا فايغل في برلين بشارع شوسي شتراسة ١٢٥ ، وتنطوي الدار على امكانات متنوعة لدراسة نتاجاته، وللنقاشات الخاصة بالتلقي الفني لنتاج بريشت . كما وتوضع في متناول الراي العام غرف سكنى وعمل هيلينا فايغل وبرتولت بريشت ، وتحتفظ اكاديمية الفنون في هـذه الدار تركة العاملات مع بريشت من امثال روث بـيرلاو واليزابيت هاوبتمان ، وزوجة بريشت هيلينا فايغل وارشيف بريشت .

ان نتاج بريشت الشعري والنظري لا يزال يشارك في تحديد المستوى الثقافي اليوم الى حد كبير . ويترتب على ذلك حق الانسانية التقدمية في تراثه . وفي هيئة نشرة دورية يقوم المركز بجمع وتصنيف نشاطات من هذا النوع والاطلاع عليها .

ان رعاية التراث البريشتي لا تعني بالنسبة لمركز بريشت تجميد نتاج كلاسيكيي الفن الاشتراكي على نحو متحفي بل صيانته لدى الراي العام . ولا يتم ترويج نتاج بريشت للاطلاع والتثقيف فحسب بل لاخضاعه للتحليل والنقد ودراسة مدى مجاراة مضامينه لحياة اليوم .

وان (مركز بريشت) يعد نفسه حلقة في العملية الثقافية التاريخية للمجتمع الاشتراكي التي تعمل على وضع كنوز العلم والفن في متناول الشعب .

نصوص

غشيان المحارم والأسطورة

ترجمة: توفيق الأسدي

ـ كلود ليفي شتراوس عالم انثروبولوجي اجتماعي ومن اتباع المذهب البنيوي ، ولد في بلجيكا عام (١٩٠٨) ودرس في جامعة باريس. اصبح مدرسا في جامعة ((ساو باولو)) في البرازيل مابين عامي (١٩٣٥ ـ ١٩٣٩) حيث قام هناك أيضا بدراسة مجتمع الهنود الحمر عن كثب ، ثم اصبح استاذا للانثروبولوجيا الاجتماعية في ((الكوليج دوفرانس)) في باريس عام (١٩٥٨) ، من اعاله:

١ ـ ((أحزان مدارية)) (١٩٥٥) الصادر بالانكليزية عام (١٩٦١) تحت عنوان : (عالم ينهار) .

٢ ـ ((الانثروبولوجيا البنوية)) (١٩٥٨) صدر بالانكليزية عام (١٩٦٣) ، صدر بالعربية في دمشق عن وزارة الثقافة عام ١٩٧٧ وترجمه الدكتور مصطفى صالح .

٣ ـ ((العقل البدائي)) (١٩٦٢) صدر بالانكيزية عام (١٩٦٦) .
اما النص التالي فهو جزء من احدى محاضراته .

ساحاول ان ابين عن طريق مثالين اثنين كيف تحاول الانثروبولوجيا الاجتماعيـة الان تبرير برنامجها .

نعرف كيف تفعـل التحرمات الخاصـة بغشيان المحارم (سفاح القربى) فعلها في المجتمعات البدائية . فمن طريق ابعادالاخوات والبنات عن المجموعة التي تمت اليها بصلة الدم Consnguineal اذا جاز التعبير ـ وبالتخلي عنهن الى ازواج ينتمون الى مجموعات أخرى ، فان تحريم غشيان المحـارم يخلق روابط من التحـالف بـين هذه المجموعات البيولوجية ، ومن اول هذه مايمكن ان يسمى بالروابط الاجتماعية . ان تحريم غشيان المحارم ماهو اذن سوى اساس المجتمع الانساني : وبمعنى من المعاني هـو المجتمع نفسه .

لم نستعمل أسلوب الاستقراء لتبرير هذا التفسير . وكيف كان يمكننا ان نفعل مـع ظواهر شمولية الترابط غير ان مجتمعـات مختلفة قد افترضت وجود كل انواع العلاقات العجيبة فيما بينها ؟ وفضلا عن ذلك فان هذه ليست مسالة حقائق بل مسالة معان . لقد كان السؤال الذي طرحناه على انفسنا يتعلق ب « معنى » تحريم غشيان المحارم (بلغة القرن الثامـن عشر كانوا سيقولون « روح » بدلا عن « معنى ») وليس بمعنى « نتائجه » ، حقيقية كانت ام خيالية . لقد كان مـن الضروري اذن ترسيخ الطبيعـة التصنيفية لكل مصطلح من مصطلحات القرابة والمجموعة المقابلة لها من احكام الزواج .ولم يصبح هذا ممكنا الا بالجهد الاضافي الذي بذل في مجال التوسع في نظام هذه الانظمة ووضعها ضمن علاقات تحويلية . ومنذ ذلك الحين فان ما كان مجرد مشهد ضخم غيرمنظم قد اصبح منتظما من خلال مصطلحات نحوية ـ صرفية تتضمن دستورا قسريا لكل الطرق الممكن تصورها والخاصة بوضع وصيانة نظام تبادلي .

هذا هو المكان الذي وصلنا اليه الان . كيف نتقدم اذن نحو الاجابة على السؤال التالي : السؤال المتعلق بشمولية هـذه القوانين في كل المجتمعات الانسانية بما فيها تلك المعاصرة منها ؟ وحتى لو اننا لم نقم بتعريف تحريم غشيان المحارم بالمعنى الاوسترالي او الهند ـ امريكي ، فهل للشكل الذي لازال يتخذه تحريم غشيان المحارم بيننا الوظيفة نفسها ؟ قد نكون لا نزال متعلقين بـه الان لاسباب مختلفة جدا ، كالاكتشاف الحديث نسبيا للنتائج الضارة المترتبة على الزواج ممن يمتون لنا بصلـة الدم . وقـد يكون السبب ـ كما ظن « دوركهايم »(١) ان هذا العرف ما عاد يلعب بيننا اي دور حقيقي وانه لم يبق حيا حتى الان الا كاثر من آثار معتقدات بالية رست في مياه التقاليد الشعبية . او ، أليس من المحتمل ان تكون الحال هي ان مجتمعنا ـ وهو مثل خاص ضمن عائلة مـن المجتمعات اوسع بكثير ـ يعتمد ككل المجتمعات

الاخرى في تماسكه وفي وجوده بالذات على شبكة من العلاقات بين العائلات ذات الصلة الدموية ، وأن هذه الشبكة قد نمت فيما بيننا بحيث اصبحت ضعيفة بلاحدود ومعقدة بلا حدود ؟ وان كان الامر على هذه الشاكلة فهل يجب علينا الاقرار بان هـــذه الشبكة متجانسة في كل اجزائها ، أم هل علينا ان ندرك في هـــذا الخصوص نماذج من البنى تختلف وفق البنية او المنطقة وتتنوع كوظيفة من وظائف التقاليد التاريخية المحلية ؟

هـــذه المسائل جوهرية بالنسبـــة الـــى الانثروبولوجيا حيث ان الإجابة عليها ستقرر الطبيعة الاشد عمقا للحقيقة الاجتماعيةودرجة مرونتها . والآن فانه من المستحيل وضع اجابة نهائية على هذه المسائل بالاعتماد على طرق مستعارة من منطق « جون ستيوارت ميل » (٢) . لايمكننا تنويع العلاقات المعقدة في المجالات التقنية والاقتصادية والمهنيـــة والسياسية والدينية ـ البيولوجية ـ التي يفترضها مجتمع معاصر على نحو مسبق . لا يمكننا اعتراضها ثم اعادة تاسيسها كما نريد وساعة نشاء على امل اكتشاف ايها لاغنى لوجود المجتمع وأيها يمكن الاستغناء عنـــه لوتوجب ذلك .

وعلى كل حال ، نستطيع ان نختار اكثر تلك الانظمة الزواجية تعقيدا واقلها ثباتا ، والتي وظيفتها التبادلية كارسخ ما يمكن . ثم يمكننا انشاء نماذج منها في المختبر لنعرف على وجه اليقين كيف تؤدي وظيفتها ان كانت تتضمن عددا متزايدا من الافراد . كمايمكننا تشويه نماذجنا علـى امل الحصول علـى نماذج اخرى من النمط نفسه ولكن اكثـر تعقيدا واقل ثباتا . ثم يمكننا مقارنة الدوائر التبادلية التي تم الحصول عليهـا بهـذه الطريقة مع اكثر الدوائر بساطة مما يمكن ملاحظتها في حقل التجارب نفسه بين المجتمعات المعاصرة ، مثلا : في المناطق التي تتميز باقليات معزولة . ومن خلال سلسلة من الرحلات بين المخبر والحقل والحقل والمخبر ، سنحاول ان نملأ تدريجيا الهوة مابين سلسلتين : الاولى معروفة والثانية مجهولة ، وذلك عن طريق اقحام سلسلة من الاشكال الوسيطة . وفي النهاية لا تكون قد انجزنا شيئا عدا تطوير لغة تكمن فضائلها الوحيدة ـ كما هي الحال في اية لغة اخرى ـ في ترابطها المنطقي وفي قدرتهـا على تعليل ظاهرات كان يظن انهـا شديدة الاختلاف حتى هذه اللحظة ، وتعليلها بواسطة عدد صغير جدا من القوانين . وبغياب الحقيقة الواقعية المتعذر بلوغها سنكون قد وصلنا الى حقيقة عقلية .

اما المثال الثاني فيتعلق بمسائل من النمط ذاته ولكنها مطروقة على مستوى آخر : انها لا تزال تهتم بتحريم غشيان المحارم ، ولكن ليس بشكل نظام من القوانين ، ولكن بالاحرى

بشكل موضوعة من موضوعات الفكر الميثولوجي .

فالهنود « الايروكيون »(٣) و « الالغونكوينيون »(٤) يقصون علينا حكاية فتاة شابة تتعرض للنزوات الشبقية لزائر ليلي تعتقد انه اخوها . كل شيء يبدو وكأنه يشير الى الشخص المذنب : المظهر الخارجي، اللابس ، والوجنة المخدوشة التي تشهد على طهارة البطلة . تتهم الاخت اخاها رسميا ، ويكشف الاخ ان له نظيرا او على نحو ادق صنوا ، والعلاقة بينهما قوية الى حد ان اي حادث يحدث لاحدهما ينقل على نحو الي الى الآخر . ولاقناع اخته في المصدقة يقتل الاخ صنوه امامها ، ولكنه في الوقت ذاته يدين نفسه ايضا اذ ان مصيريهما مترابطان.

وطبعا تريد ام الضحية أن تنتقم لابنها ، وكما يصدف عادة فهي ساحرة قوية وسيدة لطير البومة . هناك طريقة واحدة لخداعها : ألا وهي أن تتزوج الاخت اخاها ، على أن يمثل هذا دور الضحية التي قتلها . وطبعا غشيان المحارم امر لا يتصوره أحد ولذا لا تشك الام العجوز بالخدعة ، ولكن البومة لا تخدع بذلك وتدين الخاطئين ولكنهما ينجحان في الهرب .

يلاحظ القارىء الغربي في هذه الاسطورة موضوعة وردت في اسطورة اوديب : فالاحتياطات نفسها المتخذة لتجنب حدوث غشيان المحارم هي التي تجعلها امرا محتوما. وفي كلا الحالتين يبرز تحول مثير في مجرى الحوادث مرده واقعة ان شخصيتين تقدمان اصلا على انهما متميزتان نراهما وقد اعتبرتا شخصا واحدا . هل هذه ببساطة مجرد مصادفة ـ اسباب مختلفة تفسر واقعة ان الدوافع نفسها تتواجد معا وعلى نحو اعتباطي ـ او هل ان لهذا التناظر اسسا اعمق ؟ وفي قيامنا بهذه المقارنة او لم نشر الى جزء من كل ذي معنى ؟

ان كان الامر كذلك فان غشيان المحارم الحاصل بين الاخ والاخت في الاسطورة الايروكوية سيشكل تبادلا مع العلاقة المحرمة ما بين الام والابن في اسطورة اوديب . ان المصادفة التي جعلت العلاقة الاولى امرا محتوما ـ اي شخصية البطل المزدوجة ـ ستكون بديلا للشخصية المزدوجة لاوديب : الذي افترض انه ميت ولكنه حي رغم ذلك ، انه الطفل المدان والبطل المنتصر . ولاكمال هذا البرهان لا بد من اكتشاف تحوير ما لحادثة « أبي الهول » في الاسطورة الامريكية، وهي العنصر الوحيد في اسطورة اوديب الذي لا نجد له مقابلا في الاسطورة الاخرى .

اذن في هذه الحالة بالذات (وقد اخترناها لهذا السبب مفضلين اياها على غيرها) فان البرهان سيكون حاسما حقا ، حيث كان

« بواز »(٥) (Boas) اول من اشار اليها: فالالغاز أو الاحجيات بالاضافة الى الامثال الشعبية نادرة الى حد ما لدى هنود أمريكا الشمالية . وان وجدت أحجيات ضمن الاطار « السيمانتي »(٦) (Semantic) للاسطورة الامريكية فلن يكون ذلك نتيجة للصدفة ولكن برهانا على الضرورة .

في شمال امريكا كله لا يوجد سوى حالتين تحويان الاحاجي واصلهما دون شك على الاطلاق محلي غير مستورد : (١) لدى الهنود « البويبلو »(٧) من سكان المنطقة الجنوبية الغربية من الولايات المتحدة نجد عائلة من المهرجين الاحتفاليين يطرحون احجيات على المشاهدين . هؤلاء المهرجون تصفهم الاساطير بانهم ولدوا من علاقات محرمة (غشيان المحارم) . ثم (٢) لدى الهنود «الالغونكوينيين» أنفسهم (تذكر ان الساحرة في الاسطورة التي لخصناها هي سيدة لطير البومة) أساطير يقوم فيها طير البومة – واحيانا اسلافه – بطرح أحجيات على البطل الذي عليه أن يجيب عليها والا عوقب بالموت . وبالنتيجة فانه في امريكا أيضا تطرح الاحجيات خاصية أوديبية مزدوجة : عن طريق غشيان المحارم من جهة ، وعن طريق البومة من جهة أخرى التي نجد انفسنا منقادين نحو رؤيتها كشكل متحول لابي الهول .

اذن فالترابط ما بين الاحجية وغشيان المحارم يبدو وكانه يحصل لدى شعوب يفصلها عن بعضها التاريخ والجغرافيا واللغة والثقافة. ولكي نطرح المقارنة هيا بنا ننشىء نموذجا للاحجية يعبر – كافضل ما يمكننا – عن خصائصها الثابتة عبر الاساطير المختلفة . هيا بنا نعرفها من وجهة النظر هذه على انها « سؤال يسلم المرء بان لا جواب له ». وبدون الاخذ بعين الاعتبار هنا كل التحولات الممكنة لهذه العبارة ، هيا بنا وببساطة ، وعلى سبيل التجربة نقلب معناها أي : « جواب ليس له سؤال » .

وهذه وعلى نحو واضح صيغة لا معنى لها ، ولكن من الواضح مباشرة أن هناك أساطير او اجزاء من أساطير تمتح قوتها الدرامية من هذه البنية : القلب المتناسق للاسطورة الاخرى . الوقت لا يكفي لايراد أمثلة أمريكية هنا ، ولذا سأقتصر على تذكيركم بموت «بوذا» الذي أصبح محتوما لان احد تلامذته فشل في أن يطرح السؤال المتوقع . واذا ما عدنا الى أوربا نجد الاساطير القديمة التي أعيد صقلها في سلسلة حكايات «الكاس المقدسة»(٨) والتي يعتمد فيها الحدث على جبن البطل . ففي حضرة الاناء السحري لا يجرؤ على أن يسال : « ما نفعه ؟ » .

هل هذه الاساطير مستقلة ، أم علينا أن نعتبرها بدورها نوعا ينتمي الى جنس أوسع تشكل اسطورة أوديب نوعا آخر منه ؟ اذا

اعدنا العملية التي وصفناها فسوف نرى ان كانت العناصر المميزة لمجموعة بعينها يمكن تحويلها الى استبدالات (ستكون عمليات قلب هنا) للعناصر المميزة للاخرى ، والى اي حد يمكن ذلك . وهذا بالفعل هو ما يحدث : من بطل يسيء استعمال الاتصال الجنسي (حيث انه يصل به الى حد غشيان المحارم) ننتقل الى رجل عفيف يترفع عنه ؛ شخص لوذعي يعرف كل الاجوبة يتراجع امام بريء غير مدرك حتى الحاجة الى طرح الاسئلة. وفي تنويعات النماذج الامريكية للنمط الثاني وفي سلسلة حكايا « الكاس المقدسة » فان المشكلة التي في حاجة الى حل هي مشكلة « الصيف اللفي » . اذن كل الاساطير الامريكية من النمط الاوديبي الاول تشير الى شتاء دائم يبدده البطل حين يحل الاحجيات وبذلك يعيد الصيف . واذا بسطنا الامر كثيرا يبدو « برسفال »(٩) وكانه اوديب مقلوب : وهذه فرضية ما كنا نجرؤ على اخذها بعين الاعتبار لو طلب منا مقارنة مصدر يوناني مع آخر « سلتي » ، ولكنها فرضت علينا بالقوة في السياق الشمال امريكي حيث يتواجد النمطان لدى المجموعة نفسها من السكان .

وعلى كل حال فنحن لم نصل الى نهاية برهاننا ، فحالما اثبتنا ان الطهارة تتعلق ـ من خلال النظام السيمانتي ـ بـ « الجواب دون سؤال » كما يتعلق غشيان المحارم بـ « السؤال دون جواب » ، فان من واجبنا ايضا ان نقر بان كلا العبارتين السوسيو ـ بيولوجيتين تتعلقان بالذات بالعبارتين النحو ـ صرفيتين. بين حل الاحجية وغشيان المحارم توجد علاقة ما ، ليس خارجية وتعتمد على حقيقة ، وانما داخلية وتعتمد على العقل ، وهذا بالفعل هو سبب ان الحضارات المختلفة كالحضـارة الافريقيـة والامريكية الاصليـة (الهندية) يمكن ان تضم كلا الامرين على نحو مستقل . وكالاحجية التي وجد حلها ، يجمع غشيان المحارم عناصر حكم عليها ان تبقى منفصلـة : الابن يتزوج الام ، الاخ يتزوج الاخت (وذلك بالطريقة نفسها التي ينجح فيها الجواب ـ خلافا لكل التوقعات ـ في العودة الى سؤاله) .

اذن ، الزواج من « جوكاستا » في أسطورة أوديب لا يتبع الانتصار على ابي الهول على الفور اعتباطيا . فبالاضافة الى حقيقة ان الاساطير من النمط الاوديبي (التي تعرفها هذه المناظرة على نحو دقيق تماما) تربط دائما ما بين اكتشاف اقتراف خطيئة غشيان المحارم وحل احجية حية تتمثل في شخصية البطل ، فان حوادثها المتنوعـة تتكرر على مستويات مختلفة وبلغات مختلفة وتقدم لنا البرهان نفسه الذي يجده المرء على نحو مقلوب في أساطير « الكاس المقدسة » القديمة. ان الاتحاد الجريء بين الكلمات المقنعة أو بين اشخاص تربطهم صلة الدم ولا يعرفون ذلك، ينشأ عنه الفساد والتفسخ ، وتحرير قوى

طبيعية ــ هنا يتذكر المرء الطاعون في مدينة طيبة ــ وكذلك العنة في المسائل الجنسية (وفي القدرة على المبادرة في حوار مقترح) ينشأ عنها جفاف في خصوبة الحياة النباتية والحيوانية .

وفي وجه هاتين الامكانيتين اللتين قد تغريان المخيلة ــ صيف دائم او شتاء دائم ايضا ، الاولى فاسقة الى درجة الفساد والتفسخ ، والثانية نقية الى درجة العقم ــ فان على الانسان أن يكيف نفسه على اختيار التوازن ودورية الايقاع الفصلي . وفي النظام الطبيعي للامور فان الثانية تنجز الوظيفة نفسها التي ينجزها في المجتمع تبادل النساء في الزواج وتبادل الكلمات في الحديث ، حين تمارس هذه الامور بهدف صريح هو اقامة الاتصال بين الناس ، اي بدون خداع او انحراف ، ودون ــ وهذا قبل كل شيء ــ دوافع خفية .

الحواشـــــي

(١) دوركهايم Emil Durkheim (١٨٥٨ـ ١٩١٧) عالم اجتماع فرنسي . من كتبه : « الانتحار » و « الاشكال البدائية للحياة الدينية » . (المترجم)

(٢) Mill (١٨٠٦ ــ ١٨٧٣) فيلسوف بريطاني . من اعماله « نظام المنطق » و« مبادىء الاقتصاد السياسي » . (المترجم)

(٣) Iroguoi عبارة عن تحالف بين قبائل هندية شمالية تأسس في امريكا عام (١٥٧٠) وهذه القبائل هي : موهوك ، أويندا ، أونونداغا ، كايوغا وسنيكا .

(المترجم)

(٤) Algonguins شعب هندي أمريكي كندي تصالح مع الفرنسيين فشردته قبائل الايروكوا في القرن السابع عشر . (المترجم)

(٥) فرانز بواز (١٨٥٨ ــ ١٩٤٢) عالم انثروبولوجي امريكي . (المترجم)

(٦) Semantics هو علم دلالات الالفاظ وتطورها (المورد) .

(٧) Puebla هنود يعيشون في جنوب غربي الولايات المتحدة الامريكية .

(المترجم)

(٨) « الكاس المقدسة » في اساطير العصور الوسطى هي الكاس التي شرب منها المسيح في العشاء الاخير والتي وضع فيها « يوسف الارميثياني » دم يسوع المخلص أيضا عند صلبه . كثير من الحكايا حول « الملك آرثر » و « فرسان المائدة المستديرة » تتعلق بالبحث عن هذا الشيء الثمين . (المؤلف)

(٩) Perceval او Parsival وهو احدى الشخصيات في حكايات « الكاس المقدسة » .

جائزة المسرح العربي

تعلن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ـ جامعة الدول العربية ـ عن تخصيص جائزة للمسرح العربي قدرها ٢٠٠٠ دولار امريكي او ما يعادلها تقدم لأحسن مسرحية عربية تتوفر فيها الشروط التالية :

ـ ان تكون باللغة العربية الفصحى .

ـ ان تؤدى على المسرح فيما لا يقل عن ٩٠ دقيقة .

ـ الا يكون قد سبق عرضها او اذاعتها او نشرها بأي وسيلة من وسائل الاذاعة او النشر .

ـ ان ترتبط المسرحية بقضايا الانسان العربي المعاصر .

ـ ان تكون المسرحية اجتماعية او قومية ذات دلالة انسانية من خلال موضوع معاصر او مستقى من التراث .

ـ يرسل من المسرحية خمس نسخ مرقومة على الآلة الكاتبة الى مقر المنظمة (١٠٩ شارع التحرير ـ ميدان الدقي ـ القاهرة) في موعد غايته آخر اغسطس / آب ١٩٧٩ .

علما بأن الفوز بالجائزة لا يخل بحق صاحب المسرحية في ملكيتها والتصرف فيها الى اية جهة يختارها ؛ كما ستقوم المنظمة من جانبها بترشيح المسرحية للعرض على المسرح في مختلف الاقطار العربية .

جائزة الثقافة العربية

تعلن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ـ جامعة الدول العربية ـ عن منح جائزة الثقافة العربية لعامي ١٩٧٨ و ١٩٧٩ وقدرها خمسة آلاف دولار أمريكي أو ما يعادلها لاحسن كتاب يتناول اثر الحضارة الاسلامية في الحضارة الانسانية ويبرز قيمها واصالتها في اي ميدان من الميادين ، على ان تتوفر فيه الشروط التالية :

١ ـ ان يكون الكتاب المرشح من الكتب المنشورة لاول مرة منذ بداية عام ١٩٧٦ .

٢ ـ الا يكون الكتاب حائزا لجائزة سابقة ولا مقدما لجائزة اخرى.

٣ ـ الا يكون مترجما عن لغة اخرى .

٤ ـ آخر موعد لتقديم الكتاب نهاية شهر اكتوبر / تشرين الأول ١٩٧٩ .

٥ ـ ترسل خمس نسخ من الكتاب الى مقر المنظمة (١٠٩ شارع التحرير ـ ميدان الدقي ـ القاهرة) .

وتدعو المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الهيئات والمراكز العلمية ودور النشر والمؤلفين في الوطن العربي الى ترشيح ما يرونه مناسبا من الكتب العربية .